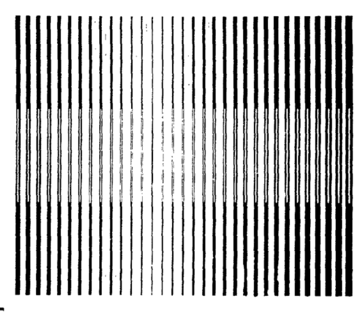
إبداع

العـــدد الأول ● يـنـــايـــر ١٩٩٥

ثقافة إسرائيل

دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة

١ ـ الشعر والفن التشكيلى

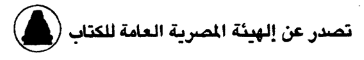




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة • يناير ١٩٩٥ م • شعبان ١٤١٤هـ

هـذا العـــدد



ثقافة أمة ..أم ثقافة أفراد ؟

لاشك أن فى إسرائيل دولة، دولة لها كل مقومات الدول المتقدمة. برلمان وحكومة، جيش، وأجهزة أمن، مفاعلات نووية، ومصانع أسلحة، وأقمار صناعية، وطائرات وبوارج ومدرعات وصواريخ. مدارس وجامعات ومراكز أبحاث ومسارح ومتاحف ومعارض ودور سينما وقاعات للرقص والغناء والموسيقى. أحزاب سياسية ونقابات مهنية وعمالية. بشر. طبعاً إسرائيل فيها بشر؛ لهم قصائدهم ورذائلهم، وأحلامهم وآلامهم، وحسناتهم وشرورهم. لكن هل فى إسرائيل أمة؟

سنفترض أن اليهود كانوا قبل الفى عام يشكلون أمة، وهذا بالطبع مجرد افتراض، فالأمم تكوينات حديثة، وهى بالمعنى العلمى كيانات حديثة إلى حد كبير، ولكننا سنفترض أن أمة يهودية كانت موجودة قبل الفى عام، ثم نفيت هذه الأمة كلها عن وطنها، إذا كان هذا النفى الجماعى ممكنًا حقًا، وهو فى رأيى خرافة قومية أو دينية أنتجتها المبالغة فى تصوير المعاناة، لأن الذين يستطيعون احتمال النفى من أى شعب هم القلة القادرة على استئناف الحياة فى المنفى، أما الأغلبية الضعيفة فتفضل الإذعان لمشيئة العدو فتتنازل حتى عن هويتها الدينية أو القومية لتتمكن من المحافظة على حياتها، كما فعل المسلمون فى الأندلس، إذ سارع أقلهم إلى المنفى، أما أكثرهم فقد تنصر وذاب فى الأعداء القشتاليين الأقوياء.

لكنى سأفترض أن اليهود نفوا جميعًا عن فلسطين، وعاشوا ممزقين الفى عام فى أقطار العالم القديم. أليست هذه القرون العشرون كافية لدمج اليهود فى غيرهم من الأمم؟

أليست كافية على الأقل لتحويل الأمة الواحدة إلى جماعات عرقية وثقافية مختلفة؟ فإذا كانت هذه الجماعات قد احتفظت على مر القرون بحلمها فى أن ترجع إلى فلسطين، وقد عاد بعضها بالفعل قبل نصف قرن، فطردوا الفلسطينيين أهل البلاد واحتلوا ديارهم، فهل يكفى نصف قرن لإصلاح ما أفسدته القرون العشرون؟!

يستطيع الإسرائيليون بالطبع وهم يملكون خبرات كثيرة متقدمة أن ينشئوا دولة فى سنوات قليلة، فهل يستطيعون أن يصبحوا أمة فى سنوات؟

وجوابى هو النفى قطعًا، فالأمة ليست خرزًا ينتجه الصانع فى دقائق، بل هى جوهر طبيعى يحتاج إلى جملة ظروف ومقومات وأحداث تتفاعل خلال قرون وقرون.

وهل يتصور أحد أن تقوم فى فلسطين أمة تزعم أنها تنتمى للأجناس والحضارات التى ينتمى لها الفلسطينيون وسواهم من العرب، ثم ترفض هذه الأمة أن تندمج فى شعوب المنطقة ولا تجد ضمانة لوجودها فيها إلا أن تتسلح حتى فكيها بكل آلات الدمار الشامل؟ فهل يستجيب لنا الإسرائيليون إذا طلبنا منهم أن يبرهنوا على استعدادهم للاندماج فى المنطقة قبل أن يطالبونا نحن بالتطبيع؟

إن التطبيع الحقيقى يبدأ من اندماج الإسرائيليين فى المنطقة. فإذا أصروا على أن يتعاملوا معنا كما كان يتعامل الأمريكيون مع الهنود الحمر، فالكلام عن التطبيع لغو وهراء، ولن يكون التطبيع فى مثل هذه الحالة إلا خطوة فى طريق الإبادة، ولن يكون من ناحيتنا إلا إذعاناً وتسليمًا لما يملونه هم علينا.

فإذا كان الإسرائيليون فى أحسن الفروض جماعات تسعى لأن تكون أمة، فهل تتوفر فى الأعمال الثقافية التى ينتجونها الشروط التى تجعل من هذه الأعمال ثقافة قومية ؟!

وجوابى هنا أيضًا هو النفى قطعًا، رغم تقديرى لما فى هذا الإنتاج الإسرائيلى من أعمال جيدة ممتازة.

لقد قرأت أشعارًا وروايات تدل على مواهب حقيقية وتعبر عن مواقف إنسانية، لكنى لم أجد حتى الآن هذه الخصوصية القومية التى نجدها فى آداب الأمم التى نشأت نشأة طبيعية. فإذا عرفنا أن الأمريكيين لم ينجحوا فى خلق أدب أمريكى متميز عن الأدب الإنجليزى إلا فى أواسط القرن الماضى، أى بعد بداية استقرار الأوروبيين فى أمريكا بأكثر من ثلاثة قرون، أدركنا أن الحديث عن أدب إسرائيلى سابق لأوانه بكثير.

فإذا كان ذلك كذلك، فمع من أو مع ماذا يطالبنا دعاة التطبيع بالتطبيع؟ مع أمة أم مع دولة؟

نحن نرحب طبعًا بأن تكون لنا علاقات طبيعية مع كل الأمم، لكننا نميل إلى الاعتقاد بأن إسرائيل ليست أمة، بل هى مجرد دولة قوية.

والمثقفون الإسرائيليون الذين يدعوننا إلى الحوار معهم وتبادل الرأى والخبرة، هل هم أفراد يمثل كل منهم نفسه، أم هم ممثلون لثقافة قومية؟

إن الأمرين يختلفان اختلافًا بعيدًا، فالنتائج المترتبة على الاعتراف بالقيمة الفنية لعمل يقدمه لنا كاتب يمثل نفسه، هى غير النتائج المترتبة على الاعتراف بأن هذا العمل يمثل ثقافة قومية. فى الحالة الأولى نشد فقط على يد صاحب العمل، أما فى الحالة الأخرى فنحن مضطرون للدخول فى علاقات كثيرة متشعبة.

وفى العدد القادم نواصل الحديث..

محمود أمين العالم



هذا التطبيع مع ماليس طبيعيا!

فى تقديرى أن التطبيع الثقافى هو ابن التطبيع السياسى والتطبيع الاقتصادى، وهو فى الوقت نفسه تأسيس ودعامة لهما. بل إن التطبيع فى جانبيه السياسى والاقتصادى يتضمن موضوعيا تطبيعاً ثقافياً. فالثقافة لا تتمثل فحسب فى أدب وفن وفكر وعلم بل تتمثل كذلك فى الممارسات والتجليات والمنجزات العملية كذلك، ولهذا فالتطبيع فى جانبيه السياسى والاقتصادى الذى يعنى إلغاء الخلافات والاختلافات السياسية وفتح أبواب التعاملات الاقتصادية بيننا وبين إسرائيل، يعبر فى الوقت نفسه عن رؤية ثقافية كذلك، وإن تكن رؤية متخاذلة مستسلمة للأمر الواقع المفروض، فهذه الرؤية تعنى تجاهل استمرار احتلال إسرائيل لأراض عربية، ومواصلتها استغلال وقهر بل محاولة إبادة الشعب الفلسطينى ورفض تنفيذ حتى هذه الاتفاقية الهشة الهزيلة التى وقعتها مؤخرا مع منظمة التحرير الفلسطينية، وهى تعنى التغافل عن أن إسرائيل لا تزال ترفض التوقيع على الاتفاقية الدولية الخاصة بأسلحة الدمار الشامل، وتواصل دعم ترسانتها وسياستها العسكرية العدوانية التوسعية ضد الشعب اللبنانى فضلا عن الشعب الفلسطينى، وهى تعنى الرضوخ للتحالف الاستراتيجى الأمريكى الإسرائيلى ومخططها المشترك لاستغلال الوضع المتفكك المتخلف الراهن للبلاد العربية لتوسيع وتعميق سيطرتها على هذه البلاد، باسم النظام الشرق أوسطى، الذى سيحقق لإسرائيل هيمنتها الاقتصادية إلى جانب تفوقها العسكرى. هذه هى الرؤية الثقافية المتخاذلة التى تعبّر فى الحقيقة عن مصالح بعض الأنظمة والفئات العربية.إن هذا التطبيع الثقافى مع إسرائيل يعنى إقامة علاقة طبيعية مع إسرائيل، رغم أن علاقة إسرائيل بالأرض والمصالح القومية العربية لا تزال علاقة غير طبيعية وغير شرعية !

على أن هذا التطبيع متحقق ومتضمن بالفعل فى الممارسات الدبلوماسية والسياسية والاقتصادية الرسمية بين مصر وإسرائيل، بل بين إسرائيل وبلاد عربية أخرى فى شكل أو آخر! ولهذا فإن القوى الوطنية والديمقراطية

والتقدمية المصرية التى ترفض التطبيع السياسى والاقتصادى مع إسرائيل إنما يتضمن موقفها هذا بالضرورة رفض التطبيع الثقافى الذى يُعد تأسيسا وتكريسا لهذا التطبيع السياسى والاقتصادى.

وفى ضوء هذا تبدو مسألة التطبيع عامة أنها ليست مسألة خارجية أى ليست علاقة مع موضوع فى الخارج فحسب ، بل هى فى الجوهر تتعلق بالبنية الداخلية للبلاد العربية !

فالتطبيع مع إسرائيل، لا يعنى - ولا سبيل إلى أن يعنى - تبنى فلسفتها العنصرية الصهيونية، وبالتالى ثقافتها الإسرائيلية، فضلا عن أن الثقافة الإسرائيلية لا تمثل قيمة ثقافية كبيرة، لا فى مجال الأدب أو الفن أو الفكر. ولهذا فلاسبيل إلى القول بغزو ثقافى صهيونى كهذا الغزو الثقافى الأمريكى المتمثل فى مسلسلات العنف والجشع الاستهلاكى والقيم النفعية والانتهازية والمغامرات العدوانية المسطحة إلى غير ذلك.

فإسرائيل لا تملك ثقافة خاصة متميزة، بل لعل ثقافتها الصهيونية تتمثل فى كثير من الأحيان فى الأفلام والمسلسلات الأمريكية نفسها. وليس فى أدبها وفنها ما يعبر عن خصوصية إبداعية كبيرة، بل لعلها تسرق أحيانا الفن الفلسطينى فى مجال الرقص الشعبى خاصة وتنسبه إلى نفسها! ولقد ظل الشعب الفلسطينى سواء المحتل منه منذ عام ١٩٤٨ أو منذ عام ١٩٦٧ متمسكا بثقافته العربية، بل نبغ منهم العديد من المبدعين فى الرواية والقصة والشعر برغم هذا الاحتلال الإسرائيلى، وبرغم محاولة إسرائيل طمس الهوية الثقافية الفلسطينية العربية. وإذا كان فى إسرائيل شىء متقدم فهو العلم والتكنولوجيا فى بعض المجالات. ولكن العلم والتكنولوجيا فى إسرائيل هى امتداد مباشر للعلم والتكنولوجيا الغربية دون أى خصوصية إسرائيلية. وخلاصة الأمر أنه ليس للثقافة الإسرائيلية أى قيمة كبيرة يخشى منها على الثقافة العربية ذات التراث التاريخى العريق فى الماضى، وذات الإبداع الراهن فى مجال الأدب والفن والفكر والثقافة عامة. ولهذا فلاخشية من طغيان هذا الذى يسمى بالتطبيع الثقافى الإسرائيلى الصهيونى على ثقافتنا العربية.

على أن الخطر الأكبر من طغيان هذه الثقافة الإسرائيلية الصهيونية، فضلا عن الثقافة الإمبريالية الأمريكية، إنما يأتى أساساً من الداخل لا من غزو خارجي..

وفى هذا الصدد قد لا أستطيع أن أضيف هنا أكثر مما سبق أن ذكرته فى ندوة قديمة بتونس فى أبريل عام ١٩٨٢ حول موضوع الغزو الثقافى الصهيونى. وحسبى أن أقتطع بعض فقرات من مداخلتى فى هذه الندوة:

١ ـ ليست هناك ثقافة يمكن فرضها من الخارج فرضاً، إذا لم تجد فى البنية السياسية والاقتصادية والأيديولوجية الداخلية ما يتيح استقبالها وتقبلها بل واستنباتها وتوظيفها اجتماعيا. فأثر الثقافة الخارجية لا يثمر

إلا عبر الحقل الأيديولوجي السائد المعبر عن البنية السياسية والاقتصادية السائدة. فما كان للفكر الإمبريالي الصهيوني أن يكون له صدى مؤثر في مصر خلال المرحلة الناصرية، لا للمواقف السياسية المعادية للإمبريالية والصهيونية خلال هذه المرحلة، وإنما أساسا ـ لطبيعة البنية السياسية الاقتصادية ـ الاجتماعية التي كانت تنمو وتتجذر شيئا فشيئا، وكانت تنمو معها ـ وتتجذر كذلك ـ ثقافة وطنية ديمقراطية معادية للإمبريالية والصهيونية والرجعية عامة.

ومع الانقلاب والانتكاس على هذه البنية خلال المرحلة الساداتية اخذت تنمو بنية سياسية واقتصادية تابعة للإمبريالية،وتنتعش معها أيديولوجية رجعية دعماً للبنية السياسية والاقتصادية الجديدة، وحقلاً لاستنبات واستقبال مفاهيم وقيم الثقافة الصهيونية والإمبريالية...

٢ ـ نتساءل: ما هي هذه الثقافة الأيديولوجية الصهيونية التي ينبغي أن نتصدى لها؟ حقا إن للصهيونية أيديولوجيتها المستمدة من ميثولوجيتها الدينية حول الشعب المختار وأرض الميعاد والاستعلاء العنصري إلى غير ذلك، على أنه ليست هذه الأيديولوجية أساسا هي التي تمثل خطراً على فكرنا وثقافتنا وأيديولوجيتنا عامة، فليس هدف الصهيونية، وإنما خطر الإيديولوجية الصهيونية على أيديولوجيتنا هو إخفاء هذه الأيديولوجية الصهيونية، هو تغييبها، فتصبح إسرائيل مجرد دولة مجاورة يهودية معتدية، وتصبح معركتنا معها لا معركة ضد استعمار استيطاني يحمل فلسفة قومية شوفينية ، عنصرية، تعبر عن الرأسمالية اليهودية الكبيرة المندمجة المصالح مع الرأسمالية الاحتكارية العالمية، وإنما مجرد معركة ضد معتدين يهود !! وإذا كان الأمر كذلك فما أسهل ما نكتشف في النهاية أن اليهود هم أبناء عمومتنا، وما أسهل أن يكتشف بعضنا في القرآن ما يدعو إلى المسالمة لمن يجنح للسلم !! [كما حدث بالفعل في بعض الفتاوى] والحق إننا لو تأملنا الخطوات التي خطاها السادات منذ زيارة القدس حتى اتفاقية كامب دافيد لوجدنا وراءها هذه الخطوات الفكرية الأيديولوجية التي تتضمن في جو هرها تغييب الأيديولوجية الصهيونية... ولهذا فإن الخطر الأساسي على ثقافتنا وإيديولوجيتنا هو في تغييب حقيقة الأيديولوجية الصهيونية لا في تبنيها. والحق إن الذي يقوم بهذا التغييب ليس الصهاينة، فما أكثر ما يتباهون ويتغنون بصهيونيتهم، وإنما الذي يفعل ذلك هي الأنظمة العربية الرجعية عبر صحافتها وأيديولوجيتها وكتابها ومثقفيها وممارساتها السياسة العملية...

ولهذا فإن فضح الحقيقة الصهيونية في غير هوادة وفضح محاولات تغييبها من جانب القوى الرجعية العربية قضية بالغة الأهمية في التصدي للثقافة والأيديولوجية الصهيونية.

٣ ـ ونتساءل كذلك حول الثقافة الإمبريالية: طبعا إن الثقافة الإمبريالية لا تريد أن تجعل منا أمبرياليين كما أن الثقافة الصهيونية لا تريد أن تجعل منا صهيونيين، كلاهما يريد أن يجعل من الثقافة العربية ومن الفكر العربي

والأيديولوجية العربية، فكراً وثقافة وأيديولوجية هشة تابعة للفكر الإمبريالى الصهيونى، وذلك بإشاعة مفاهيم وقيم وأذواق وتصورات تحرمه العقلانية والاستقلالية والإبداعية الذاتية والحس التاريخى والقدرة على السيطرة على واقعه الوطنى وتحقيق ثورته الديمقراطية ووحدته القومية (...)، إن إشاعة وتعميم الرؤية الأمريكية للحياة هى جزء أساسى من برنامج المعونات السياسية والاقتصادية للبلدان النامية، فيها تتحقق التبعية الفكرية والثقافية، دعما وتكريساً للتبعية السياسية والاقتصادية.

إن سيادة روح الفردية والمغامرة والعصامية المظهرية والنخبوية والبرجماتية والنظرة التجزيئية واللاعقلانية والوضعية واللاتاريخية فضلا عن النزعة الاستهلاكية والانبهار بالمظاهر السطحية والعدوانية هى بعض القيم والمفاهيم التى تقدمها ترسانة الرؤية الأمريكية للحياة عبر أفلامها وإعلامها وكتبها بل عبر بعض نظرياتها السيكولوجية والاجتماعية؛ على أنها ـ كما ذكرت فى البند الأول ـ لا تفرض فرضا من الخارج فى المحل الأول، وإنما تستجيب للاحتياجات الأيديولوجية للأبنية السياسية والاقتصادية السائدة فى البلاد العربية [ومختلف بلدان العالم الثالث بل بلدان العالم عامة].

٤ ـ من الصعب أن نتبين التبعية الثقافية والإيديولوجية (للأيديولوجية والثقافية الصهيونية والإمبريالية) بشكل مباشر، والحقيقة إنها ليست تبعية ثقافية وإيديولوجية مباشرة بقدر ما هى تعبر عن الأبنية السياسية والاقتصادية السائدة أى أنها أيديولوجية الطبقات الرجعية السائدة التى تكرسها وتدعمها وتعيد إنتاجها باستمرار محتفظة فى الوقت نفسه بخصوصية توهم استقلالها وتميزها الإيديولوجى عن الصهيونية والإمبريالية والفكرالغربى عامة (...). وإذا كانت البورجوازية الأوروبية الكبيرة تلعب لعبة الليبرالية والديمقراطية الشكلية، التى انتزعت منها عبر نضال ديمقراطى طويل وشاق لإخفاء حقيقة النظام الاستعمارى والاستغلالى والتسلط الطبقى التى تستند إليه، فإن الرجعية العربية على اختلاف وتنوع أشكالها ومستوياتها تلعب أساسا لعبة التعصب الدينى والتعصب القومى والطائفية، أو تلعب بهم جميعا فى كثير من الأحيان لإخفاء التسلط الطبقى والقمع والاستبداد والتبعية ولتمييع الصراعات الاجتماعية والوطنية (...) ولهذا فإن النضال الفكرى ضد التعصب الدينى والتعصب القومى والطائفية وضد الفكر الرجعى عامة ضرورة حاسمة فى التصدى للثقافة الإمبريالية والصهيونية. إن الاستنارة الفكرية والعقلانية الدينية والنهج الديمقراطى الذى يحترم التنوع والاختلاف فى إطار الوحدة القومية هما سلاحان بغير شك من أسلحة النضال ضد تلك الثقافة الإمبريالية الصهيونية.

٥ ـ على أن الفكر والثقافة لا تتجسد فى ممارسات وسياسات فحسب بل فى أجهزة وأبنية سياسية كذلك. فالفكر الإمبريالى يتجسد فى مؤسسات وجامعات وشركات وقواعد عسكرية ومشروعات اقتصادية وبنوك.

والصهيونية لا تتجسد فحسب فى مختلف مؤسسات الاقتصاد والثقافة والإعلام على المستوى العالمى، بل تتجسد كذلك فى دولة سياسية هى إسرائيل.

والفكر الرجعى يتجسد كذلك فى سلطة سياسية لدول عربية بعينها تستخدم كل أجهزتها الأيديولوجية لدعم وتكريس سلطتها. ولهذا فإن الصراع ضد الثقافة المعادية لثقافتنا الوطنية والديمقراطية العربية يرتبط ارتباطا وثيقا بالصراع السياسى ضد الإمبريالية والصهيونية والرجعية العربية..

٦ ـ إن المعركة الثقافية الفعالة ليست مجرد معركة نخبة متعالية بل هى معركة كل الجماهير الشعبية.

ولن يتوفر لها النجاح إلا بمقدار اتساعها وتعمقها الجماهيريين ومشاركة الجماهير فيها مشاركة وعى وأخذ وعطاء. ولا شك أن الحرص على البعد السياسى للمعركة الثقافية كفيل بتحقيق ذلك.

. . . .

النقطة الأخيرة التى نستخلصها من كل ما سبق هى أنه لا سبيل إلى مواجهة حقيقية حاسمة للفكر الإمبريالى الصهيونى الرجعى بالاقتصار على برنامج إجرائى، رغم أهمية وضع برنامج إجرائى وأهمية خلق أدواته التنفيذية للمقاومة، وإنما المهم بل الضرورى أن يتم ذلك استخلاصاً من استراتيجية سياسية بكل ما يعنيه هذا الشمول من أبعاد اقتصادية وعسكرية واجتماعية وتعليمية وإعلامية وعلمية وتكنولوجية.

هذه بعض فقرات من مداخلة مر عليها أكثر من عشر سنوات. ولعل مضامينها أن تكون متفائلة أكثر مما ينبغى فى ضوء ما تحقق بالفعل طوال هذه السنوات من ممارسات عربية رسمية فى المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية إزاء الإمبريالية الأمريكية عامة والدولة الإسرائيلية الصهيونية خاصة. فلقد بلغت هذه الممارسات حداً بعيداً من الرضوخ والتدنى. ولم يعد «الداخل» مجرد حقل لاستنبات قيم «الخارج» استجابة لبنيته السياسية والاقتصادية فحسب، بل استطاع هذا الخارج الصهيونى والأمريكى أن يحقق اختراقاً مباشراً «داخلنا» وأن يسعى إلى فرض سياساته واستراتيجياته السياسية والعسكرية والاقتصادية والإعلامية والتعليمية والخدماتية المعبرة عن مصالحه المتناقضة مع مصالح شعوبنا العربية، فضلا عن أنماطه الفكرية والثقافية والقيمية والجمالية والأخلاقية والفردية والنفعية والاستهلاكية التى تتسم بالتسطح والجشع والابتذال، بل إلى إشاعة أزيائه وموضاته وأساليب حياته ومشروباته وأنواع مأكولاته وإعلاناته التى أخذت تتلون بها شوارعنا وإعلامنا وبيوتنا وأذواقنا العربية، بل استطاع أن يصنع طوابير خامسة من المبهورين بهذه الأفكار والسياسات والقيم والأذواق، لا بين بعض الأنظمة العربية فحسب التى أخذت تزحف زحفا إلى إلغاء تاريخها وتشويهه بتطبيع علاقاتها ـ بلا ثمن ـ مع إسرائيل، أو الاستنجاد بأمريكا ـ بأثمان باهظة ـ لحل مشاكلها العربية، وتسليمها خزائن ثرواتها وثروات أجيالها القبلة، بل امتد الأمر إلى بعض المثقفين اللذين أصبحوا أبواقاً ودعاةً للسياسات والأفكار والقيم الصهيونية والأمريكية بل سماسرة لها فى البلاد العربية.إنه الطوفان الصهيونى الأمريكى، الذى أخذ يزحف ويعلو عبر قنوات بعض الأنظمة العربية ساعيا إلى

تمزيق أواصر النظام العربى، والهوية العربية، وإلى تهميش الدولة العربية وإضعافها، وتشويه ثقافتنا القومية العربية بهدف إخضاع أمتنا العربية وكنوز أرضها لمصالحه الاستغلالية الجشعة.

وأصبحت للأسف أعلى الأصوات هى تلك التى لاتتحدث بلغة العقل والموضوعية والعلم ومصالح الناس ومشاكلهم الحقيقية، بل لعلها أخذت تفرق أكثر مما تجمع، وتتمسك بشكل إطلاقى جامد بمفاهيم تنتسب إلى الماضى أكثر مما تستلهم حقائق الواقع الحاضر وتضىء المستقبل وتخطط له. ولعلها بهذا تكاد أن تكون للأسف - رغم البعد الروحى والأخلاقى الشريف لخطابها ولمسلكها الجهادى - أسلحة معكوسة يستفيد منها الخصم الصهيونى والإمبريالى، بل يغذيها بأساليبه ووسائله الخبيثة الملتوية ، أكثر من أن تستفيد منها القدرة العربية على التصدّى الواعى الموضوعى لهذا الخصم تحقيقاً لتحررها وتقدمها ووحدتها ونهضتها الشاملة.

ومن أجل هذا كله، فإن بعض المضامين التى جاءت فى الفقرات التى اقتطعتها من مداخلتى القديمة فى تونس عام ١٩٨٢، قد تحتفظ ببعض دلالاتها النضالية، وإن كانت تحتاج إلى مزيد من الجهود والطاقات النضالية فى ظل الأوضاع الراهنة، وبرغم أن معركة التصدى للثقافة الصهيونية والأمريكية لاتزال جزءًا من معركتنا الاستراتيجية الوطنية والقومية والتقدمية، والديمقراطية، كما جاء فى بعض تلك الفقرات القديمة، فإن هذا لاينفى ضرورة اتخاذ خطوات آنية - عملية مباشرة، ولعل فى مقدمتها مضاعفة الكشف والفضح والدحض للأيديولوجية الصهيونية عامة، والسياسات الأمريكية خاصة فى مجال الإعلام والتعليم والثقافة وفى مختلف الممارسات العسكرية والسياسية والاقتصادية التى تسعى لفرضها على بلادنا العربية، فضلا عن التصدّى بحسم لعمليات التطبيع التى تشجعها وتمارسها سرا وعلناً بعض الأنظمة العربية، وبعض أفراد من المثقفين ورجال الأعمال، والسعى إلى تنمية أشكال وصيغ متنوعة من المبادرات والممارسات التى تشارك فى إبداعها، والممارسات التى تشارك فى إبداعها وتحقيقها الجماهير الشعبية ومختلف القوى المنتجة والمبدعة العربية، لمقاومة المخططات الإسرائيلية والأمريكية والسياسات العربية الممالئة والمتواطئة معها، فضلا عن شحذ الوعى بقيم العقلانية والديمقراطية والحرية والجسارة والإبداع فى تراثنا الثقافى العربى التاريخى والحديث على السواء.

هذه بعض خطوات أولى فى طريق شاق ومجيد ومحتوم علينا، وهو ليس دفاعا وتضامناً ضروريين مع نضال الشعب الفلسطينى وحقه المشروع فى إقامة دولته المستقلة على أرضه المغتصبة، بل هو دفاع عن شرف هويتنا القومية والثقافية المتجددة، بلّ هو دفاع عن مستقبل وجودنا نفسه كأمة عربية فى حضارة عصرنا.



صلاح فضل



قومية العداء

اصطدم المشروع القومى للأمة العربية فى العصر الحديث بمجموعة من العوائق الداخلية والخارجية جعلته سلسلة من الإحباطات وخيبات الأمل الكبرى، قبل أن يكون حزمة وردية من الأحلام والتطلعات المستقبلية الواعدة، ولعل اكتشاف الثروة النفطية فى المنطقة على غير قياس جغرافى سابق أن يكون العامل الحاسم فى تدويل مشكلاتها الحساسة بعد أن كان الموقع الاستراتيجى هو سر انكشافها وتكالب القوى الخارجية عليها. وجاء زرع الكيان الصهيونى فى قلبها، إشباعا لنزعة عنصرية مقهورة، وتخلصا من عقدة ذنب عالمية فى عداء أحد فروع السامية باضطهاد الفرع الآخر وتعريضه للإبادة الجماعية، جاء ذلك بعامل جديد أزكى الروح القومية فى بداية الصراع عن طريق التحدى التاريخى السافر، غير أن اختلال موازين القوى لصالح السياسة الغربية جعل من الدولة الإسرائيلية الأداة المسنونة لقص الجناح العربى وتحويل الحلم القومى إلى كابوس مرهق. أدى ضمن نتائجه البعيدة إلى قيام عدد من الديكتاتوريات العسكرية التى لا تجد تبريرا لوجودها سوى فى حالة الحرب الدائمة مع العدو وما تتطلبه المواجهة المستمرة من حشد الطاقات لفضائح الحروب وأوجاع السلام المؤقت، مما أجهض إمكانات التجربة الديموقراطية المدنية لمجتمعات الشرق الأوسط العربية، وكرس بالتالى منظومة أخرى من الملكيات والإمارات القبلية تتنافى تماما مع شروط التطور التاريخى للشعوب فى القرن العشرين؛ أى أن التحدى الصهيونى الذى فرض علينا الفاشيات العسكرية هو نفسه الذى جعل بقاء الملكيات القائمة أحد الخيارات التى يتبجح أنصارها بأنها أهون شرا وأخف ضررا على شعوبها.

من هنا أصيب المحتوى الحضارى للمشروع القومى العربى بالضمور الشديد، فأخذت النهضة التعليمية فى التراجع الكيفى والكمى معا، ولم توضع أسس صحيحة لحركة بحث علمى لا ترتبط بالمشروع العسكرى الضاغط، وأصيبت حركة الإنتاج والتصنيع والتحديث بانتكاسات شديدة، وتعرضت مسيرة التطور الديموقراطى لتشويهات هيكلية أفقدتها آليتها وفعاليتها، وتعرضت المجتمعات العربية لانتفاضات محمومة جعلتها تفقد اتجاهها الاستراتيجى للتقدم الحضارى، وتقع قطاعات عريضة منها فى أسر الحلم الطوباوى الزائف بالمجتمع المثالى المزعوم. وكان نصيب دول المواجهة مع العدو الصهيونى من هذه التشوهات أعظم من غيرها، فهى التى تحملت نزيف الطاقات البشرية والاقتصادية، وهى التى خابت مساعيها التاريخية فى التنمية والتقدم، بالرغم من سبقها إلى الأخذ بأسباب الترقى الحقيقية، ويكفى أن نتذكر ماهو معروف من أن مصر التى بدأت نهضتها قبل اليابان فى القرن الماضى وبلغت مستوى إنتاجيا وثقافيا عند منتصف هذا القرن يجعلها تضاهى بعض دول حوض البحر الأبيض الأوربية لم تلبث نتيجة لضراوة الصراع العسكرى وفداحة تضحياته أن تقهقرت إلى مصاف الدول الأشد فقرا فى العالم المتخلف، وأصبح قصارى جهدها أن تسعى جاهدة للتخلص من ربقة الديون الخارجية وأن تكفى حاجاتها الاستهلاكية دون أن تستشرف أفقا واعدا فى التنمية الاجتماعية والتحرر السياسى من عجلة الحكم العسكرى التى أحكمت إطباقها بأصابع مدنية على جميع مرافق الحياة العامة؛ بحيث تكتفى من التحديث بالشعارات الزائفة وتضع استمرارها فى السلطة فى مقدمة الأهداف الكبرى للحركة الوطنية والقومية، وكان هذا الإخفاق الحضارى فى مواجهة التحدى الصهيونى هو الذى جعل أبعاد الصراع تتجاوز المستويين السياسى والعسكرى لتجعل منه صراعا تاريخيا بالمعنى الحقيقى للكلمة.

وإذا كانت الأبنية الثقافية المتمثلة فى الآداب والفنون والإنسانيات هى آنية الوعى العميق وأداة الضمير الجماعى، فإن المثقف العربى عندما يرفض بإصرار الآن دعوات التطبيع مع العدو التاريخى لحركته القومية، فإنه بذلك لا يتخذ موقفا إيجابيا تجاه تاريخه بأمانة فحسب، بل يدافع عن كيانه وهويته، ويثبت شرعية انتمائه لأمته وصدق تعبيره عن وجدانها ومواقفها المصيرية، ويثبت فضلا عن ذلك طبيعة رؤيته المستقبلية وشروط صناعة الغد لديه . فهو يرضى بالسلام ويتعشقه، لكنه يود أن يجعل الزمن حكما فى تحديد نوايا عدو الأمس ومصداقيته، فإن تنازل عن أطماعه التوسعية فعلا، وبادل السلام بالأرض عن طواعية، وكف عن إذلال الشعب الفلسطينى الضحية، واعترف بحقه المشروع فى إقامة دولته المستقلة طبقا للأعراف الدولية على ترابه الوطنى واتخاذ القدس الشرقية - رمز دينه ومجده ومقدساته - عاصمة له، وقبل تدمير أسلحة الفتك النووى التى يختزنها لإبادتنا، إن رضى عمليا بكل ذلك فقد طوى صفحة الأمس وتجاوز حالة العداء واستحق أن نمد له يدنا بالمودة والتعاون.

أما إن ظل يساوم على الأرض والعرض، وينهك الرجال وينتهك المقدسات، ويسيمنا ذل الاستسلام، ويؤلب علينا العالم، ويعادى مشروعاتنا فى التنمية والتقدم، ولا يرى فيها سوى فرصة للهيمنة والاستغلال، ويتربص بكل قوة عربية صاعدة كى يخسف بها الأرض، فإنه حينئذ لا يكون قد تخلى أبدا عن عدائه القومى

وصراعه الحضارى، ويصبح من السذاجة التى لا تليق بالوعى الثقافى والحكمة القومية أن نبادر بتسليم صدرنا له كى يغرس فيه خنجر الاستسلام وضميرنا كى يعبث به ويصوغه على هوى مطامحه ومطامعه.

إن المثقف عندما يضع هذه الشروط اللازمة للتطبيع والصداقة مع عدو الأمس فإنه يستجيب بذلك لما يحمل من مسئولية فى الحفاظ على الحد الأدنى من ضرورة الاعتداد بالذات، وصونها من التمزق من جانب، ورعاية ما تبقى له من مشروعه القومى الذى لا يملك حق التخلى عنه مهما اشتدت العواصف السياسية حوله من جانب آخر. فلا سبيل أمامنا للتفكير المستقبلى فى أمتنا سوى أن ننشد لها نوعا من توحيد الطاقات وترشيد الاستراتيجيات كى تمضى فى منظومة مجموعة من الدول المتشاكلة فى تحررها ونموها، تصنع مصيرها وتبنى رخاء وتحضر أبنائها طبقا لشروط العصر ومتطلبات التاريخ وهى تنخرط فى نسق جديد من التكامل لا يثير تخوف القوى العالمية المستفزة بقدر ما يتلاءم مع السياق العام لتطور الحضارة الإنسانية القائم على التكافؤ والتعاون.

وأولى بنا فى هذه الآونة بالذات أن ندعو إلى إحلال السلام الفعلى والتصالح الحقيقى المبنى على الثقة المتبادلة والمصير المشترك لأبناء الشعب العربى الواحد، وأن نجعل فى مقدمة أولوياتنا لهذا العام تجاوز تمزقات الماضى القريب، خاصة ما نجم عن حرب الخليج، وأن نرفع شعار التطبيع الثقافى مع الشعب العراقى الذى يعانى من القهر والحصار نتيجة لحمق قيادته السياسية وتعنت النظم المجاورة له، وقسوة المجتمع الدولى عليه - ما لا يعانيه شعب آخر اليوم على ظهر الكرة الأرضية.

إن وفاة «جبرا إبراهيم جبرا» - أحد كبار المبدعين ورموز ثقافتنا اليوم - فى الأسابيع الأخيرة نتيجة لنقص الدواء فى العراق، واستمرار تدهور صحة عشرات الشعراء والروائيين والنقاد والفنانين والحصار الظالم المفروض على آلاف المبدعين وملايين المواطنين داخل البلد السجين، كل هذا يقتضى أن يهتز له الضمير القومى للعرب وأن يشرعوا على الفور في اتخاذ مبادرات ثقافية. أولا : بإعلان التضامن مع الشعب ضد أعدائه كى يتخلص من هذا الحصار وكى يعود لبغداد وجهها الثقافى الناصع كأحد أهم العواصم الأدبية والفكرية والفنية فى العالم العربى، مما يمهد السبيل أمام السياسيين كى يتداركوا الصدع العربى ويجمعوا شتاته.

وإذا كانت القوى التى تمارس ضغطا متزايدا على النظم العربية من الداخل اليوم ذات طبيعة رجعية ماضوية، تتستر بالدين وهى منه براء، فإن على القوى التقدمية والقومية التى تحمل لواء ما بعد التنوير، وتعمل لتحديث الأبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتسعى لتأصيل الثقافة العربية وتوجيه استراتيجيتها لسيادة العلم والحرية، عليها أن تنظم صفوفها وتبلور رؤيتها طبقا لأهدافها الكبرى وأولوياتها التاريخية، برفض الهرولة فى ركاب السياسة المتعجلة أو الاقتصاد النفعى، لأنها أمينة على قيم هذه الأمة وراعية ضميرها حتى لا تترك هذه المهمة للمتطرفين من الاتجاهات المضادة لحركة التاريخ، ولا تتخلى عن مسئوليتها فى قيادة الفكر ورعاية حركة المستقبل بأمانة وجدية.

إدوار الخراط



نعم للمعرفة ـ طبعاً ـ ولا.. ألف لا.. للتطبيع

هل معرفة «العدو» تعنى التطبيع معه؟

هذا سؤال ملّح وراهن.

العدو هنا ليس مجرد الإنسان العادى الذى يعيش فى إسرائيل، أو ليس هو بالضرورة. (الإنسان العادى الذى عاش فى ألمانيا الهتلرية النازية هل كان بالضرورة عدواً لقيم التسامح والعقل والإخاء؟ هذا السؤال أيضاً مازال بحاجة إلى إجابة قاطعة، لعله لن يجدها قط، مثل هذا الإنسان «العادى» قد أُشرب ـ بفعل آلة دعائية كاسحة ـ نزعاتٍ عنصرية واستعلائية تجعله عن وعى أو عن غير وعى ـ عدواً)

العدوّ هنا هو أولاً: تلك الآلة الحاكمة فى إسرائيل، بما تقترفه كل يوم ومنذ أن جاءت ـ أو جىء بها ـ من جرائم؛ هى فى كل صورها انتهاك للإنسان وللإنسانية، الاستعلاء العنصرى، القمع الغاشم، إهدار الحقوق الأولية الأساسية لا للإنسان الفلسطينى العربى فقط ـ وهو واضح وجلى ـ بل للإنسان اليهودى الذى تُفرض عليه كراهية العرب وازدراؤهم وتنكيرهم وتجهيلهم، ومن ثم يُدفع به إلى اجتراح قسوةٍ لا إنسانية، وتعصّب وحشىّ.

العدو هنا هى الممارسات العملية والمقومات الفكرية التى هى قوام الدولة الصهيونية ـ وقوام النظرية الصهيونية التى ترى ذاتها أعلى من سائر البشر، وتلوذ بأنها الشعب المختار من الله، ومهما بدا من «علمانيتها» و «مدنيتها» فهى تعيش فى معزل ـ جيتو ـ من صنع أيديها، وتحصنه بترسانة نووية رهيبة وتنطلق منه نحو سطوة اقتصادية ضارية.

هل يُراد بنا «التطبيع» مع هذه المقومات «غير الطبيعية»؟

ثم إن اندراج هذه البنية الإسرائيلية كلها فى سياق هيمنة الإمبريالية العالمية والنظام العالمى الأمريكى الجديد، أمر لا شك فيه، فكيف نقبل أن تكون علاقتنا به «طبيعية»؟

إن التنازلات التى يفرضها الأمر الواقع على السياسيين لا محل لها عند المثقفين والمبدعين والفنانين.

وحتى هذه التنازلات مشكوك فى ضرورتها بل وفى أنها سياسيًا - بهذا الحجم - عملية ومجدية، وإذا كان العمل السياسى هو فنّ التعامل مع الممكن، فهل أدار السياسيون هذا العمل بمهارة وبُعد نظر؟ مازال هذا السؤال مطروحاً، تجيب عليه الأيام، يوماً بعد يوم.

أما العمل الثقافى فهو على العكس، إنه بطبيعته فنّ التعامل مع المستحيل، والضرب فى أفق المجهول المستشرف، المرموق، باستهداء قيم هى فى الوقت نفسه قيم المعرفة - وهى أيضاً قيم خلقية وعقلية وروحية

المعرفة لا تعنى - أبداً - التهاون مع جرائم التفرقة العنصرية واغتصاب الأرض - واغتصاب الثقافة - وهى كلها ممارسات الآلة الحاكمة فى إسرائيل.

فإذا كان من الضرورىّ - وهو مشكوك فيه على الأقل - أن يقبل الساسة حلاً جزئياً مؤقتا فى ميدان العمل السياسىّ، باعتباره أولاً وأساساً خطوة أولى بحاجة إلى عمل شاق ودءوب ومتصل نحو تحقيق أكمل وأشمل لفلسطين؛ التى مازلنا على إيماننا بوجوب وجودها حرة حقاً، ومستقلة حقاً، وعلمانية حقاً، فإنه من الضرورى - وهو أمر قطعىّ - أن تكون المواجهة الثقافية مما لا يحتمل التنازل بأى شكل أمام ممارسات القهر والتهديد والتفرقة والتعصب، ولا يحتمل، بالتالى أى نوع من أنواع «التطبيع» معها.

لكن هذه المواجهة نفسها تتطلب - بل تقتضى - «المعرفة» «اعرف عدوّك» مأثور مازال صحيحاً، صحة المأثور الآخر «اعرف نفسك».

وهل نحن بحاجة إلى أن نشير - فى ميدان المعرفة بالنفس - إلى هشاشة البنى السياسية العربية، وإلى تردى معظم - إن لم يكن كل - النظم العربية فى ممارسات قمعية متباينة الحدة والوطأة؟! وتردى معظمنا - نحن المثقفين - فى هوة قبول هذه الممارسات، إن لم يكن بالفعل فعلى الأقل بالصمت ؟! لكن إيمانى بالطاقات الروحية عند مثقفينا - وأساساً عن شعوبنا - لا تحده حدود. ومن ثم، بالطاقات النضالية.

ارْغم موقنا، بأن المعرفة - معرفة النفس، ومعرفة العدوّ، ومعرفة الذات ومعرفة الآخر - ليس لها إلا نتيجة واحدة، هى رفض التطبيع بأى شكل من أشكاله، رفض تطبيع الزيارة، والاتصال، والتعامل، والتبادل، ليس رفض التطبيع هو رفض دفن الرأس فى الرمال، بل هو صحو العين والإدراك والضمير.

حسن طلب



حقائق المواجهة وأوهامها

ليس هناك شك فى أن الثقافة - لحسن الحظ - هى الميدان الوحيد الذى لا تستطيع فيه المؤسسات الحكومية أن تدير عجلة التطبيع بقرار علوى يتجاهل صناع الثقافة ذاتها من الفنانين والمبدعين والمفكرين، كما فعلت من قبل فى ميادين أخرى مثل الزراعة والسياحة والسلك الدبلوماسى وغيرها؛ فالمثقفون ليسوا - كالعاملين فى هذه المجالات - مجرد موظفين لا يملكون إلا أن ينفذوا السياسات ويصدعوا للأوامر.

ليس المثقفون موظفين عند أحد، وليس هناك ما يحكمهم غير ضمائرهم الوطنية، ولهذا انعقد إجماعهم تقريباً على موقف موحد رافض للتطبيع مع عدو لايزال يبنى سياساته على قمع الحريات واغتصاب الأرض، ويخطط للسيطرة على المنطقة بأكملها فى ظل تهاون الحكام العرب وتنازلاتهم المتلاحقة؛ إلى الدرجة التى لم يكد يبقى عندها فى المواجهة غير القوى الشعبية على اختلاف فئاتها، والمثقفون فى طليعتها.

ويعنى ذلك أن مواجهة التطبيع لابد من أن تكون على الصعيدين الداخلى والخارجى معاً، وربما كانت المواجهة الداخلية هى الأجدر بالتفاف المثقفين وتفانيهم فى التصدى لمحاولات تزييف الوعى وتغييب الحس الوطنى وتشويه الحقائق التاريخية وحماية الفساد وترويج الخرافة؛ إلى آخر ما يجرى على الساحة الداخلية العربية عموماً، من أجل تمرير ما يحدث على الساحة الخارجية أو تبريره.

إن واجب المثقفين هنا هو الجهاد الأكبر، بينما لا تمثل مواجهة الثقافة الإسرائيلية ذاتها - إن كانت هناك مواجهة على الإطلاق - إلا الجهاد الأصغر، وليس هذا تقليلاً من شأن التراث اليهودى الخصب المتنوع فى الأدب والتصوف والفلسفة، بقدر ما هو إشارة إلى أن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة فى سائر ميادينها لا تشكل خطراً يذكر على الوجدان الثقافى العربى، وهذا هو السر فى أن المثقفين العرب لا يحسون بأنهم فى وضع المواجهة إزاءها.

وتفسير ذلك باختصار هو أن الثقافة الإسرائيلية المعاصرة - شأنها فى ذلك شأن أية ثقافة ذات جذور عريقة - تعود إلى عنصرين يتفاعلان بدرجة تقل أو تزيدعند هذا التيار الثقافى أو ذاك، وأول هذين العنصرين هو التراث اليهودى بكل خصوبته وتنوعه فى مجالات الأدب والتصوف والفلسفة، وهو بهذا الاعتبار، تراث إنسانى عام لا يجد المثقف العربى أدنى حرج فى الاطلاع عليه والإفادة منه، بل فى توظيفه واستيحائه أحياناً. وإذا كان هذا العنصر يمثل جانب الأصالة فى البنية الثقافية، فإن العنصر الثانى يمثل جانب المعاصرة، وهو بلا شك عنصر غريب ودخيل على الثقافة اليهودية الموروثة، لأنه ببساطة منقول عن التيارات الحداثية وما واكبها وتلاها فى أوروبا وأمريكا، وفى هذه الحالة فإن الخطر أيضاً معدوم، لأننا فى غير حاجة إلى وسيط عبرانى لكى نتلقى تأثير التيارات الحداثية المختلفة، فقد كنا نحن السباقين إلى الإفادة بالحضارة الغربية من أجل تحديث مجتمعاتنا منذ مطلع القرن التاسع عشر، قبل أن تنشأ إسرائيل بزمان، بل قبل أن تنضج حركة التنوير اليهودية (الهسكالاه) وتأخذ شكلها المعروف فى بعض بلاد أوروبا.

إن التراث اليهودى يهمنا جميعاً لأنه رافد حيٌ من روافد الخيال البشري، وكبار المبدعين والمفكرين اليهود يهموننا كما يهمون الإسرائيليين بالضبط، فنحن نقرأ **فرويد** و **تشومسكي**، ونستمع إلى **مندلسون**، بل ونلتقى مع افكار **صامويل هولدهايم** S. Holdheim حين يكشف عن قصور التلمود ويفصل الدين عن القومية ويعرى أساطير اليهودية مثل أسطورة (شعب الله المختار)، لكى يصل فى النهاية إلى أن «تقاليد اليهودية، ولاهوتها كانا ملائمين للماضي، ولكنهما الآن فقدا صلتهما بالواقع ولابد من تطويرهما». وإذا شئنا أن نعود بكل شيء إلى أصله، فما اليهودية فى النهاية سوى تحوير قَبَلى لأفكار دينية نبتت أولاً فى مصر، ولسنا فى حاجة إلى التذكير ببحوث **سيجموند فرويد** العالم النفسانى اليهودى، ولا بدراسات **جيمس هنرى برستيد** عالم الآثار الأمريكى وغيرهما. لكى ننبه إلى أن التراث اليهودى الدينى والشعبى ما كان ليأخذ صيغته النهائية بغير الاستعارة من المصريين.

ويبدو أن العقل الجمعى الإسرائيلى يعى ذلك جيداً؛ على ذلك سيل (الإسرائيليات المعاصرة) التى قد تصل إلى مستوى دعائى دارج أحياناً، فيصرح **مناحم بيجن** بأن الهرم الأكبر إنجاز عبرانى!

لسنا إذن فى مواجهة مع الثقافة الإسرائيلية؛ ولسنا بحيث نحمل أى قدر من العداء لأمثال **يهودا عميحاي** و **عاموس عوز** و **داليا رابيكوفيتشي** بوصفهم مبدعين افراداً؛ ولكننا في الوقت نفسه لا ننسى انهم اعضاء في كيان سياسي لايزال يضمر لنا الشر.

نحن فى مواجهة حقيقية مع سياسات خارجية وداخلية، تريد أن تفرض علينا ما لا يمكن أن يقبله أى مثقف مخلص لوطنه، منتم إلى شعبه واعٍ بكل ما يحدق به من أخطار.



هذا الملف :

ثقافة إسرائيل ـ ١

دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة

ينطلق هذا الملف الشامل عن (ثقافة إسرائيل) من فكرة أساسية مؤدّاها أن مقاومة التطبيع على المستوى الثقافى، لا ينبغى أن تعنى البقاء بمعزل عما يجرى على الساحة الثقافية داخل إسرائيل؛ وذلك أن المقاومة الفاعلة فى كل زمان ومكان، لم تكن لتقوم على الجهل وتقنع بدفن الرأس فى الرمال، إلا إذا رضيت بأن تكون مجرد شعار فارغ أو جدار هش لا يلبث أن يتداعى عند أول امتحان حقيقى.

من هذا المنطلق عملت (إبداع) على الإعداد لهذا الملف منذ بداية عام ١٩٩٤، مستعينة أساسًا بالمتخصصين فى أقسام الدراسات العبرية بالجامعات المصرية؛ وهى إذ تتوجه بثمرة هذا العمل إلى عموم المثقفين والقراء المصريين والعرب، فإنها تأمل أن تكون قد قامت بخطوة جديدة على طريق خطتها التى تهدف إلى فتح الأبواب الموصدة وإثارة القضايا المسكوت عنها على الساحة الإبداعية والثقافية.

ويشتمل هذا العدد على الجزء الأول من الملف الخاص بثقافة إسرائيل، وهو عدد يدور حول الشعر والفن التشكيلى بصفة خاصة، ويبدأ بمجموعة مختارة من شهادات المثقفين حول التطبيع، ثم بمحور ذى طابع نظرى يحلل إشكالات مصطلح الأدب العبرى ويقف عند أهم مراحله ليرصد تطوره ويكشف عن أهم سماته، خاصة فى ارتباطه بالسياسة، ويأتى المحور الثالث ليلقى الضوء على المواقف الدالة للمثقفين الفلسطينيين إزاء المتغيرات السياسية؛ وعلى الظروف الموضوعية التى تفسر عوامل الاتصال والانفصال بين الثقافتين الفلسطينية والإسرائيلية، ثم يأتى محور المختارات الشعرية والدراسات الخاصة بالفن التشكيلى، وأخيرًا يأتى دور الكتب الجديدة فى الموضوع، وقد تم عرض ثلاثة منها، فى انتظار ما يجد فى الجزء الثانى من هذا الملف، المخصص له العدد التالى.

التحرير

رشاد عبد الله الشامى*



خطوط عريضة لاتجاهات الأدب العبرى المعاصر فى إسرائيل

* أستاذ الأدب العبرى المعاصر - كلية الآداب - جامعة عين شمس.

يمكن القول بأن تطور المركز اليهودى فى فلسطين كان بمثابة حقيقة جغرافية ديموجرافية حملت معها بعض النتائج الثقافية، وذلك لأن المركز الرئيسى للإنتاج الأدبى والثقافى العبرى ظل حتى بداية القرن العشرين مركزا فى شرق أوروبا حيث نشأت حركة **«الهسكالاه»** (التنوير اليهودى) العبرية (١٧٨٠-١٨٨٠). وقد ظل المركز الثقافى العبرى فى فلسطين مرتبطا بالمركز الأم فى روسيا حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، بل ويمكن القول بأن تأثير الحياة اليهودية فى شرق أوروبا ظل يمارس تأثيره ونفوذه على تيارات الأدب العبرى الحديث فى فلسطين ثم بعد قيام الدولة لفترة من الزمن، وخاصة فى أدب «الهجرة الثانية» الذى ظل خاضعا فى مراحله الأولى فى موضوعاته وأسلوبه وطرق التعبير والبناء القصصى لكل سمات أدب **الهسكالاه**.

وقد كانت قيم الصهيونية وتحقيقها عند أدباء «الهجرة الثانية» أهم عندهم من الإنسان، وحاولوا تصوير الشخصية الصهيونية على أنها حققت كل هذه القيم بالكامل، وهو الأمر الذى كشف، فيما بعد، عن تناقض بين المطالب الطبيعية للهجرة الصهيونية، والواقع النفسى لهؤلاء المهاجرين الصهاينة الذين لم يكونوا قد تكيفوا بعد مع هذا الواقع. وقد اصطلح النقاد العبرانيون على تسمية هذه الفترة باسم «الأدب العبرى الفلسطينى» وقد تميز بسمات أهمها:

(١) الاهتمام بوصف طبيعة فلسطين وأنماط البشر الذين يعيشون فيها من البدو أو الفلاحين الفلسطينيين، وكان من أبرز ممثلى هذا الاتجاه الأديب العبرانى **موشى سميلانسكى** (١٨٧٤ - ١٩٥٣) المعروف باسم **الخواجة موسى**.

(٢) الاهتمام بوصف الصراع بين جماعات المستوطنين الصهاينة الذين كانوا يطلقون عليهم اسم «الرواد» (هيحالوتسيم)، والفلسطينيين أصحاب الأرض، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه **يهودا بورلا** (١٨٨٦ - ١٩٦٩) **وموشى سميلانسكى**.

(٣) الاهتمام بالقصص الريبورتاجية التي تصف بدقة وثائقية وقائع صراع المستوطنين الصهاينة خلال هذه الفترة ضد البيئة العربية وضد عرب فلسطين من البدو خاصة.

(٤) الاهتمام بوصف غربة المهاجرين في فلسطين باعتبارها بلد هجرة. ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه الأديب **يوسف حييم برينر** (١٨٨١ - ١٩٢١) **وشموئيل يوسف عجنون** (١٨٨٨ - ١٩٧٠).

(٥) شيوع قصص الخرافة الدينية والأساطير ذات الطابع الديني والرومانسي، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه الأديب العبراني **شموئيل يوسف عجنون**.

(٦) شيوع القصص ذات الطابع الصوفي والتي تصور عالما غريبا عن القراء، ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه **يهودا بورلا وإسحاق شامى** (١٨٨٨ - ١٩٤٩).

وقد تلت هذه الهجرة الثانية ثلاث هجرات رئيسية هي: الهجرة الثالثة (١٩١٩ - ١٩٢٣)، والهجرة الرابعة، وهي هجرة أبناء الطبقة الوسطى من يهود أوروبا الغربية (١٩٢٤ - ١٩٢٦)، والهجرة الخامسة التي جاءت في معظمها من ألمانيا (من عام ١٩٢٩ فصاعدا). وخلال هذه الفترة كانت الموضوعات التي تم تناولها هي الموضوعات نفسها التي شغلت بال أدباء الهجرة الثانية، مع بعض الاختلافات في رؤية الواقع الصهيوني الجديد الناشئ في فلسطين. وبالإضافة إلى ذلك فإن دائرة العلاقات اليهودية العربية كانت من الدوائر الجديدة التي فرضت نفسها موضوعاً للمعالجة على أدباء «الهجرة الثالثة» وذلك بسبب تصاعد حدة الصدام بين اليهود والعرب اعتبارا من تلك الفترة. كذلك فإن أدباء هذه الهجرات كانوا هم المنوطين بذلك باعتبارهم «جيل الأدباء» من المؤسسين للاستيطان الصهيوني ذي الطابع الاشتراكي (الكيبوتسات «المستعمرات الاشتراكية» و«المؤشافات» (المستعمرات التعاونية) والمؤسسات الرئيسية مثل «الهستدروت» (اتحاد العمال) وغيرها)، ولذلك فقد قاموا بتشكيل نوع من الوعي الجمعي الصهيوني، وسعوا لتمجيد البطولات اليهودية القديمة والحديثة، كما سعوا لتمجيد النموذج الصهيوني المطلوب وتعزيز جهود الذين خلقوا الصورة المثالية لهذا النموذج على كل المستويات الاجتماعية والفكرية والعقائدية.

واعتبارا من بداية الأربعينيات ظهر جيل جديد من الأدباء العبرانيين من مواليد فلسطين (الصبَّاريم نسبة إلى نبات التين الشوكي أو الصبَّار) عرف باسم «جيل البالماح» (نسبة إلى وحدة عسكرية كان يطلق عليها اسم «بلوجوت همحص» أو «سرايا الصاعقة» اشترك في عملياتها العسكرية عدد من أدباء هذه الفترة). وقد كانت باكورة الإنتاج الأدبي لهذا الجيل الرواية الأولى للأديب العبراني **يزهار سميلانسكى** (١٩١٦ -) المعروف باسم «**سامخ يزهار**» (سامخ هو النطق لحرف السين في العبرية ولذلك يكتب اسمه عادة س. يزهار وينطق سامخ يزهار) بعنوان «افرايم يعود للصفصفة» في عام ١٩٣٨، وهو التاريخ الذي يحدد بداية جيل الوسط في

الأدب النثرى العبرى الحديث. وقد كان الطابع الغالب لأدباء هذه المرحلة هو الابتعاد عن الواقعية (على عكس الجيل السابق)، وذلك بفعل الظروف المتغيرة التى تجسدت فى قيام الدولة، وخوض غمار حرب ١٩٤٨، وبداية الانهيار الأخلاقى للقيم الصهيونية، ويمكن أن نحدد سمات أدباء هذه الفترة والتى كانت ذات تأثير حاسم فى صياغة الوجدان الفكرى فى إسرائيل اعتبارا من الخمسينيات فصاعدا فيما يلى:

(١) كان هؤلاء الأدباء من مواليد فلسطين، وكانوا أبناء ثقافة تختلف اختلافا جذريا عن الثقافة العبرية لجيل «**الهسكالاه**» أو أجيال الهجرات الصهيونية الأولى الذين حملوا معهم هذه الثقافة. وقد تربى هؤلاء الأدباء فى أحضان لغة حديث عبرية وعلى أسس وتقاليد وواقع ثقافى مختلف، وكانوا جميعا متقاربى الأعمار، ومن أبرز ممثليهم: **س.يزهار، ويجال موسينسون** (١٩١٧)، **وموشى شامير** (١٩٢١).

(٢) عاصر هؤلاء الأدباء مراحل تكوين وإنشاء الاستيطان الصهيونى والصدامات مع عرب فلسطين والصدام مع الانتداب البريطانى ثم مرحلة النازية وإعلان قيام دولة إسرائيل بعد خوض حرب ١٩٤٨ التى أثرت على صياغة أفكارهم ووجدانهم.

(٣) كان أسلوب تعليم هؤلاء الأدباء مختلفا عن الذين سبقوهم، ولذلك فهم لم يدرسوا وفق المنهج التقليدى اليهودى، ودرسوا وفقا لأسلوب علمانى سواء للتراث اليهودى القديم أو العلوم الحديثة، مما أدى إلى بروز سعى دائب لدى هذا الجيل من الأدباء للانفصال عن التقاليد الدينية وعن الواقع الدينى المرتبط بالشتات اليهودى فى شرق أوروبا فى محاولة لتحقيق قيم أساسية لجيل أراد أن يثبت أنه تحرر من إلهه وفر من سلطة الروح القدس. وقد تجسدت أحد مظاهر هذا التوجه فى ظهور «الحركة الكنعانية» بزعامة **يوناتان راطوش** وهى الحركة التى تمركزت حول مجلة «**ألف**» (١٩٤٨ - ١٩٥٣).

(٤) العزوف عن استخدام لغة «**اليديش**» (لغة يهود شرق أوروبا وهى عبارة عن خليط من العبرية والألمانية والسلافية وتكتب بحروف عبرية وبدأ استخدامها فى القرن الخامس عشر). وتفضيل استخدام عبرية متبلة بالعربية، والتشبه بالبدو أبناء المنطقة فى ملابسهم ونمط حياتهم الصحراوية (امتطاء صهوة جواد ووضع الكوفية والتمنطق بغدارة حول الوسط وشرب القهوة العربية فى مخيم بدوى.. الخ).

(٥) التعبير عن تبدد الآمال فى مواجهة التحول الحاد من مجتمع استيطانى ومن نمط «الطليعى» المقاتل إلى دولة المؤسسات ونموذج الثرى والموظف ورجل الأعمال الذى سبب خيبة أمل كبيرة للكثيرين ممن خاضوا تجربة القتال فى حرب ١٩٤٨ وشعروا بالتناقض بين المثال المجرد للطليعى الصهيونى وبين الاتجاه للبناء الاقتصادى والسياسى للدولة الذى نبذ اتجاه «الجماعية» وبدأ يشجع الفردية والتخصص.

(٦) شيوع سيطرة اليسار الصهيونى على المؤسسة الأدبية العبرية، لأن الصهيونية الاشتراكية كانت هى العنصر المؤثر فى بناء الاستيطان الصهيونى ثم فى قيادة الدولة بعد قيامها، بحيث كانت قوة اليسار الصهيونى تفوق أحيانا قوته فى المجال السياسى. وكان من مظاهر هذه السيطرة احتلال الأدب الروسى المترجم للعبرية مكان الصدارة باعتباره مصدر تأثير على الأجيال فى تلك الفترة.

(٧) ظهور تيارين متوازيين للنقد الأدبى المعبر عن الواقع الثقافى العبرى خلال تلك الفترة، الأول، هو التيار النقدى الممثل للنقد اليسارى الماركسى والذى كان يحبذ التعبير عن الجماعة أو «النحن» ويمجد الأعمال التى تنحو هذا المنحى، والتيار الثانى هو التيار النقدى المحافظ الذى نظر إلى الأدب العبرى خلال تلك الفترة نظرة مختلفة تماما متخذا موقفا معاديا للثقافة العلمانية المعادية للتقاليد اليهودية وكان على رأسه الناقد الإسرائيلى **باروخ كور تسغيل**.

(٨) السعى لتقديم نمط جديد للشخصية اليهودية بعيد تماما عن صورة «اليهودى الشتاتى» الذى يرمز إلى اليهودى التقليدى محنى الظهر معقوف الأنف الذى استسلم للذبح على يد النازية دون مقاومة. ومن هنا فقد قدمت هذه الجماعة نمط «الصبًار» الذى أصبح بمثابة شخصية محورية فى الأدب العبرى الحديث اعتبارا من الخمسينيات، وهو النمط الذى يرمز للشخصية القادرة على تجسيد أحلام الصهيونية، ويوهم بأن الصهر الاجتماعى لمختلف الأصول الحضارية لليهود قد تحقق فى إسرائيل، وتمثل فى جيل جديد هو «جيل الصابرا»، وقد كان ظهور هذه الشخصية العبرية الجديدة مقرونا بتحقير سابقه، وهو فتى الجيتو، باعتبار أنه النقيض التام له فى هيئته وسلوكه ومبادراته وجرأته وقدراته غير المحدودة بل والإعجازية القادرة على تحقيق أى مهمة توكل إليها.

(٩) توسيع نمط أبطال الأعمال الأدبية، حيث أصبحت هناك شخصيات تنتمى إلى يهود ألمانيا، وإلى الشباب اليهودى فى بولندا خلال فترة النازى، وشخصيات تعبر عن يهود الشرق والبلاد الإسلامية (السفارديم) وعن المهاجرين الجدد فى فلسطين، وهى كلها طبقات جديدة دخلت إلى عالم الأدب النثرى (الرواية والقصة والمسرح) فى إنتاجات العديد من الأدباء أمثال: **نعومى فرانكل، وأهارون أبيلفيد وشماى جولن وشمعون بالاص، وسامى ميخائيل، ويهودا عميحاى وعاموس عوز ويورام كنيوك** وغيرهم

(١٠) وضوح التأثير المباشر لحرب ١٩٤٨ على أدباء هذا الجيل، وذلك أنه إذا كانت السمة الغالبة للأدب العبرى الحديث قبل حرب ١٩٤٨، هى سمة الأدب المجند عن طريق الالتزام بالبعد عن إبراز أى نوع من التناقض بين الأيديولوجيا الصهيونية وتجربة الفرد فى واقع الحياة والسعى لخلق المبررات لكل الإشكاليات التى واجهت الصهيونية، فإن أدب حرب ١٩٤٨ أخذ فى تلمس طريقه نحو «الأنا» ليعبر عن الفرد وصراعاته وتخبطاته فى مواجهة التناقضات التى يواجهها. ولم تكن هذه الانتقالة سهلة، ولذلك فإن هؤلاء الأدباء تساءلوا عن الصلة بينهم وبين «النحن» وعن الحق الذى يمكن «الأنا» الفردية من ممارسة حق الوجود دونما ارتباط بالواقع الجمعى وشعاراته. وهكذا تصارع هذا الأدب مع نفسه، وقام هذا الجيل بمحاولة قطع الرابطة بين «الأنا» والمجتمع، وجعل «الأنا» فى مركز الوجود. ولكن بالرغم من هذا ينبغى أن نسجل أن بعضا من هؤلاء الأدباء لم يستطع أن يقطع رابطة الالتزام وكانوا يعودون دائما إلى مواقعهم الأصلية مثل أحصنة القتال لدى سماعها صوت النفير ليلعبوا دورهم فى إطار «الأدب المجند»، رغم كل تمرداتهم السابقة (**موشى شامير وناتان الترمان وساميخ يزهار ويهودا عميحاى**).

الأدب العبرى المعاصر فى الستينيات:

هناك مجموعة من الأدباء الإسرائيليين ظهرت فى الساحة الأدبية اعتبارا من منتصف الخمسينيات وبدأت فى نشر إنتاجها اعتبارا من الستينيات، أطلق عليها بعض النقاد اسم «جيل الدولة» (دور همدنيا)، بينما فضل البعض الآخر، وعلى رأسهم الناقد الإسرائيلى **جرشون شاكيد** أن يطلق عليهم اسم «الموجة الجديدة» **(هجل هيحاداشى)**. ومن أبرز هؤلاء الأدباء: الأديب **أهارون ميجد** الذى نشر فى تلك الفترة رواياته «حدفا و أنا» (١٩٥٨)، و«حادثة الأبله» (١٩٦٠)، و«الهروب» (١٩٦٣) و«رحلة إلى أرض جومار» (١٩٦٤) والتى تناول خلالها العديد من القضايا التى كانت مطروحة آنذاك فى الساحة الأدبية الإسرائيلية مثل: الحرب باعتبارها الخلاص من كل المشاكل التى تواجه المجتمع الإسرائيلى والوسيلة الوحيدة لصهر الجميع فى أتون النيران وبث الإحساس بالانتماء بعد تعرض الفرد لحالة من الضياع، وكذلك التعبير عن حيرة تلاميذ حركات الشباب الصهيونية وربكتهم فى مواجهة مشاكل، وجودهم الفردى ومعاناتهم للحيرة والضياع.

كذلك من الأدباء الذين ينتمون لهذه المجموعة الأديب الإسرائيلى **دافيد شحر** فى روايتيه: «عن الأحلام» (١٩٥٥) و«شهر العسل والذهب» (١٩٥٩) حيث يخلق بطلا يصارع المجتمع بوسائل المجتمع، ولذلك فإن إنتاجه يعطى تعبيرا عن البلبلة والضياع وفقدان الاتجاه فى الصياغة الساخرة للعالم.

ويعتبر **بنحاس ساديه** هو الآخر من أدباء «الموجة الجديدة»، ومن أشهر أعماله التى تنتمى إلى هذه المرحلة رواية «الحياة كمثال»، وهى رواية تتحدث عن الحياة كمثال أو كحلم من خلال التجربة الداخلية لكشف لغز الحياة الشخصية. ونظرا لأن حياة **بنحاس ساديه** داخلة فى هذا العمل الأدبى، فإن الحلم والواقع يستخدمان فيها فى تداخل، وهو التداخل الغريب للتجربة الإنسانية، والأحلام، والتأويل النبوئى الغامض والشعر والمواعظ الدينية التى تكشف «الأنا» وعوالمها، وكانت بمثابة تجديد مطلق فى أدب جيل الخمسينيات فى إسرائيل.

وبعد نشوب حرب يونيو ١٩٦٧ واحتلال إسرائيل لأجزاء من ثلاث دول عربية (مصر - سوريا - الأردن) حدث تحول ملموس فى الموضوعات التى بدأ الأدب الإسرائيلى فى تناولها. وإذا كان الإحساس العام الذى ساد المناخ الأدبى فى إسرائيل من عام ١٩٤٨ حتى عام ١٩٦٧ هو إحساس الشعور بالمأساة التى خلقوها لعرب فلسطين، والخوف الوجودى الذى لبس أحيانا صورة المقارنة بمصير الصليبيين والخوف من الجار والغريب على وجه العموم، ونبذ الاستمرارية الوجودية متمثلة (فى مناخ استمرار الحروب) فى رفض التوالد خوفا من المصير المجهول، فإن الصورة لم تختلف بعد حرب ١٩٦٧ كثيرا، بل زادت تعقيدا وابتعدت عن المجتمع أكثر فأكثر، وأصبحت تتناول الفرد بصورة رئيسية وتخضع لكل تيارات الأدب الأوروبى التى تغالى فى تعرية الفرد من الداخل، ونشرت إنتاجات أدبية وقصائد تشكك فى عدالة صراع إسرائيل وفيها تلميح وتشبيه لإسرائيل بالنازية، وتتناول الصهيونية بمزيد من الشك فى مصداقيتها الأيديولوجية.

إن الأدباء الممثلين لمرحلة ما بعد حرب ١٩٦٧ أمثال **عاموس عوز وافراهام. ب. يهوشواع وإسحق أورباز ودافيد شحر ويهودا عميحاى وإسحق أوران وشلومو نيتسان** والمسرحى **حانوخ لفين**، وهم جميعا ممن اتخذوا مواقف يسارية، كانوا مخلصين فى إبداعاتهم لذلك العالم المميز بجو الغربة والعزلة والانطواء والكشف عن العالم الداخلى والمنعزل للأبطال الذين يخضعون لعقلانيتهم وقد فقدوا سلامة الطوية تماما، ويواجهون بشاعة المجتمع بعد تعريته من أقنعته المزخرفة، ويبعدون الأوهام عن أنفسهم ويضعون علامات الاستفهام المريرة من خلال بنيان رمزى مجازى.

وقد كان هذا التوجه موجودا بشكل واضح فى الأعمال الأولى لكل من **إسحق أورباز وعاموس عوز وأفراهام ب. يهوشواع**. لقد نشر **أورباز** فى نهاية عام ١٩٦٩ روايته «رحلة دانيال» بعد روايتين رمزيتين هما «موت ليندا» و«النمل». وبطل «رحلة دانيال» هو فتى يعود إلى بيته بعد حرب ١٩٦٧ وهو ممتلئ بأسئلة لا تتيح له العودة إلى إطار حياته الذى اعتاد عليه قبل الحرب. ونشر **عاموس عوز** روايته «ميخائيل حبيبى» قبل الحرب مباشرة، ثم نشر روايته «حتى الموت» التى يتعرض فيها للحملات الصليبية ويطرح أسئلة معقدة حول احتمال تعرض اليهود فى دولة إسرائيل لنفس مصير الحملة الصليبية. **وافراهام ب.يهوشواع** ينشر قصته «فى مواجهة الغابات» التى يتعرض فيها للصراع بين الحقين، اليهودى والعربى على أرض فلسطين، ومسرحيته «ليلة فى مايو» تحدث عشية حرب يونيو ١٩٦٧، وروايته «فى بداية ١٩٧٠» تحكى عن فقد أب لابنه أثناء حرب الاستنزاف.

كذلك فإن الأديبة الإسرائيلية **عماليا كهنا كرمون** نشرت روايتها «قمر فى وادى ايلون» وتحدثت فيها بصراحة عن حرب ١٩٦٧ باعتبارها حدثاً أدى إلى تغييرات سواء فى حياة المجموع أو الفرد. والأديب **أهارون أفيلفيد** يتحول فى قصصه بعد حرب ١٩٦٧ من أجواء ما يسمى «المنفى» إلى أجواء الواقع الإسرائيلى، وعلى المنوال نفسه أيضا **شماى جولان** فى روايته «موت أورى بيلد»، ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة إنتاجات كل من **حانوخ برطوف** فى روايته «جراح البلوغ» أو «حب الشباب» وفى رواية «لمن أنت أيها الطفل» (١٩٧٠) وإنتاجات **أهارون أميد** فى روايته «نون، أو تقرير عن صرعا من فتى شاب»، ورواية **حييم جورى** «الكتاب المجنون»، ورواية **إسحاق شيلاف** «تحت شجرة التوت» ورواية **إيهود بن عيزر** «رجال سادوم» وغيرها من الأعمال. وقد صدرت خلال هذه الفترة أيضا رواية **شموئيل يوسف عجنون** التى تحمل عنوان «شيرة» والتى أحدثت أصداء واسعة باعتبار أن **عجنون** هو الأديب الذى أثر على أجيال كاملة من الأدباء العبرانيين اعتبارا من الأربعينيات وحتى الثمانينيات من هذا القرن.

ومن الظواهر التى ينبغى الإشارة إليها بالنسبة للسمات التى ميزت الأدب النثرى العبرى المعاصر، بصفة خاصة، خلال الستينيات وربما حتى السبعينيات ظاهرة العزوف عن كتابة الرواية بوصفها شكلاً من أشكال التعبير الأدبى واللجوء إلى القصة القصيرة والتعبير الشاعرى والتخلص من توالى الزمن الشخصى والقومى، ومن الغوص فى اللحظات الخاصة جدا للتجليات الفردية غير القابلة تقريبا للصيغة اللغوية،

وخلق حالة من التواصل فى القص الذى يتجاوز الفرد المعزول. ومن هنا فإن، الإنتاجات الأدبية التى لم تتمش مع هذا الخط الرئيسى (مثل الرواية الأولى **لإسحاق بن نير** «الرجل من هناك (**هاإيش ميشام**)، أو رواية **يشعيا هو كورن** «جنازة فى الظهيرة» (**لفايا بتسهورايم**)، أو القصص الأولى **ليعقوب شبتاى**، وكذلك الكتب الأولى **ليوشواع كينز**)، أما أنها أهملت عن عمد، أو حظيت بمكانة ثانوية من الاهتمام النقدى آنذاك. ولكن هذا الموقف الثقافى الأدبى تغير بشكل غير معلن فى البداية، ثم أصبح معلنا خلال الفترة الواقعة ما بين حرب يونيو ١٩٦٧ وحرب ١٩٧٣.

الأدب العبرى المعاصر فى السبعينيات:

لا يمكن بطبيعة الحال أن نرصد الاتجاهات الأساسية التى ميزت الأدب العبرى المعاصر فى إسرائيل فى السبعينيات والثمانينيات إلا إذا رصدنا الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى الذى مرت به إسرائيل خلال تلك الفترة، كما فعلنا فى المراحل السابقة.

لقد مر المجتمع الإسرائيلى خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من السبعينيات بعدة أحداث هزته من الأعماق تكاد تشبه فى قوتها تلك التى اجتاحته خلال السنوات الأولى لقيام الدولة، سنوات ما بعد حرب ١٩٤٨ (الهجرة الجماعية ومعابر المهاجرين والتقشف). ونحن لا نعنى هنا تحديدا لتلك الاهتزازات التى حدثت فى المجال الأمنى. (الانتقال من النشوة المسيحانية التى صاحبت حرب ١٩٦٧ إلى «ضربة» حرب أكتوبر ١٩٧٣ مرورا بكابوس حرب الاستنزاف المتواصل)، ولا كذلك المجال السياسى الأيديولوجى (ظهور الصراع من جديد حول تحديد أهداف الصهيونية، وإقامة «حركة أرض إسرائيل الكاملة» وخصمتها «حركة السلام والأمن»... إلخ). بل إن ما يعنينا هنا فى المقام الأول تلك الاهتزازات الاجتماعية الهائلة، التى أصعدت إلى مجال الحياة الاجتماعية قوى كانت حتى ذلك الوقت بعيدة عن التأثير ومسحوقة جعلت هيكل النظام الاجتماعى الإسرائيلى، والذى تحددت معالمه من قبل قيام الدولة بفترة طويلة وظل ثابتا ومحصنا طوال الخمسينيات، يهتز وتملأه الشقوق على امتداد هياكله. وقد اندفعت إلى هذه الشقوق خلال هذه الفترة كل القوى المضغوطة التى كانت مقموعة، ثم إتسعت الشقوق لتتحول إلى شظايا حقيقية، مما أدى إلى أن أجزاء من هذا الهيكل الاجتماعى بدأت فى الانهيار، بينما بدأت الأخرى فى تغيير صورتها. ومع نهاية السبعينيات كان البناء الاجتماعى للمجتمع الإسرائيلى كله قد بدأ فى التغير من أساسه.

وإذا كانت هذه التحولات الاجتماعية فى هيكل المجتمع الإسرائيلى مرصودة ومعروفة إلى حد ما، ومدروسة بعناية وبالتفصيل فى بعض مناحيها، وعلى الأخص فى المجالات السياسية والاجتماعية والطائفية. إلا أنها لم تكن معروفة ولم تدرس الدراسة الكافية على مستوى التحول الثقافى، الذى كان ملازما لتلك التحولات الاجتماعية والسياسية. لقد كان هذا التحول الثقافى تحولا معقدا، ولم يكن أيضا تحولا قاطعا وفقا لمفاهيم كثيرة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذا التحول كان تحولا راديكاليا بصورة لا تقل عن التحولات الأخرى. وقد نبعت حالة التعقيد من أن الثقافة، وخاصة الأدب، قد وجد نفسه فى هذه الفترة كما لو أن تطوره حتى ذلك الحين،

خلال الخمسينيات والستينيات، قد انفلت. ففى ذلك الحين كان تطور الثقافة الإسرائيلية مرتبطا بشكل أساسى باتجاه الابتعاد لدرجة الغربة عن الإطار الرسمى للدولة وعن الطبقة الحاكمة التى مثلت هذا الإطار، والتى انحازت بوضوح إلى تلك القطاعات فى الثقافة والأدب، التى أصبحت فى حالة من الاحتماء والانسحاب، وأصبحت، على هذا النحو، بالتدريج بمثابة ما هو إرث الماضى (شعر **ناتان الترمان**، وأجزاء رئيسية فى إنتاج جيل حرب ١٩٤٨، والمسرح الإسرائيلى الرسمى). وقد تعامل كل من الأدب والثقافة الشابة مع هذه الطبقة الحاكمة بشك وأحيانا بصورة عدائية، وكان رد الفعل تجاههم بالتالى من السلطة هو اللامبالاة والتجاهل، أو فى بعض الأحيان الشك والمعارضة. ومع بداية السبعينيات (بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣) عندما بدأت الطبقة الحاكمة المتمثلة فى حزب العمل الإسرائيلى فى التصدع والانهيار، وجد الأدب العبرى نفسه فى حالة غريبة من الانحياز إليها والوقوف إلى جانبها. وبالرغم من أن الأدب العبرى واصل فى البداية مهاجمتها بكامل قوته (كما حدث فى مسرحية «ملكة الحمام» (ملكت هاأمباطيا) للأديب **حانوخ لفين**) إلا أنه سرعان ما اتضح للأدب، أن القوى الاجتماعية والسياسة، المتدفقة والصاعدة من أعماق المجتمع الإسرائيلى، هى قوى غريبة عنه وتعاديه أكثر بكثير مما كان رموز المؤسسة الحاكمة المتهاوية غرباء ومعادين له. لقد كانت شرعية الثقافة محل البحث بوصفها ثقافة إسرائيلية ويهودية بالنسبة لهذه القوى الصاعدة محل شك، وتعاملت معها باعتبارها غرساً غريباً، وظاهرة مستوردة مغروسة، فرضت على المجتمع الإسرائيلى الحقيقى اليهودى الشعبى، تماما، كما فرضت عليها سائر أنماط المؤسسة الحاكمة القديمة.

وكانت هناك شواهد على أن الثقافة انعزلت حتى عن تلك الرواية الممجوجة والهزيلة الخاصة بالهوية القومية اليهودية، التى تبنتها المؤسسة الحاكمة، وأنها تخلصت تماما من دور «المتطلع لبيت إسرائيل» (هتسوفيه لبيت يسرائيل)، أى تخلت عن القيام بدور الأدب المجند لخدمة أهداف الصهيونية الاشتراكية. وهكذا وجدت الثقافة وعلى رأسها الأدب الإسرائيلى نفسها فى حالة من الحصار، ومن ناحية أخرى تجمع ضدها الحرس القديم الثقافى - الأدبى الممثل لفترة الاستيطان الصهيونى (بزعامة **الترمان وموشيى شامير وآخرون**) فى «حركة أرض إسرائيل الكاملة» ووضعت تحديا أيديولوجيا وثقافيا فى مواجهة الفردية الوجودية التى برزت بوضوح فى أدب «الموجة الجديدة» فعادت مرة أخرى إلى الجماعية الوطنية القومية، وإلى التاريخية الصوفية وإلى مغازلة الدين. وقد ظهرت فى مواجهتها، من ناحية أخرى اتجاهات نحو الفولكلورية الطائفية، وبصفة خاصة نحو الأصولية الدينية المسيحانية أو الأصولية الدينية - الحريدية - الهلاخية (الحريدية نسبة إلى الحريديم وهم جماعة معروفة بالتشدد والمغالاة فى الدين والهالاخية نسبة إلى الهالاخا» وهى قسم من التلمود يضم التشريعات الدينية التى تعبر عن الطائفة التلمودية (الأرثوذكسية) بين اليهود، التى اعتبرت أن الأدب هو بمثابة عدو مشترك ووباء وشىء مثير للاشمئزاز وفريسة كريهة. وقد ردت الثقافة ، بالصورة المتوقعة، وهى التجمع ورفع الصوت. لقد تجمعت حول معارضة الاحتلال وضد ضم أجزاء من المناطق المحتلة لم تكن ضمن أراضى دولة إسرائيل قبل ١٩٦٧،

واقتحمت القوى السياسية، وعارضت سيطرة الدين، ووقعت على عرائض، واستخدمت لغة أكثر وضوحا ودافعت عن حق التعبير وعن الديمقراطية، وعن القيم الإنسانية الوجودية (فى مواجهة الأفكار الخاصة بضم الأراضى المحتلة، والمناطق المقدسة والحقوق التاريخية). وخلال هذا كله كان هناك ثمة تقارب آخذ فى السرعة بالنسبة للانحياز إلى المؤسسة الحاكمة السياسية الفاشلة، التى تعاملت معها باحتقار فى فترة قوتها وسيطرتها . وهكذا أصبح هناك ثمة حلف بين الثقافة وحزب العمل الإسرائيلى. وعلاوة على هذا ، فإن الثقافة الإسرائيلية، بشكل عام، والأدب العبرى المعاصر، بشكل خاص، أخذ على عاتقه دور القيام بحساب النفس مع تلك الطبقة الحاكمة الفاشلة، بحثا عن إجابة للسؤال «أين أخطأنا؟» تقصيا لجذور الفشل.

ومن أبرز الأعمال الأدبية التى ظهرت خلال هذه الفترة وتعبر عن هذه التحولات بصدق قصص أ . ب. **يهو وشواع** «فى بداية صيف ١٩٧٠» (بتحيلت كايتس ١٩٧٠) و «قاعدة الصواريخ ٦١٢» (بسيس هطيليم ٦١٢) والمجموعة القصصية **لإسحق بن نير** التى صدرت بعد حرب ١٩٧٣ والتى تحمل عنوان» غروب قروى» (شقيعا كفريت) (١٩٧٦) والرواية الأولى ليعقوب شبتاى التى صدرت عام ١٩٧٧ وتحمل عنوان «ذكرى الأشياء» (زخارون دفاريم) والتى تعتبر بمثابة التعبير العميق والمركز عن الحالة الروحية التى اجتاحت المجتمع الإسرائيلى خلال السبعينيات، بالإضافة إلى روايته التالية «نهاية الأمر» (سوف دافار) التى نشرت غير كاملة بعد موت الأديب ، والتى اعتبرت أبرز قمة أدبية ممثلة للعقدين السابع والثامن فى الأدب الإسرائيلى .

الأدب الإسرائيلى فى الثمانينيات :

تميز الأدب الإسرائيلى خلال الثمانينيات، وفى ظل ردود فعل أحداث الهجوم الإسرائيلى على لبنان (١٩٨٢) بواقع أدبى ثقافى كان خلاله الجمهور المثقف فى إسرائيل يطلب من الأدب عامة، ومن الأدب النثرى، بصفة خاصة، أن يقوم بعرض واسع واقعى لكل من الفرد والجماعة، ولكل من الحاضر والماضى التاريخى. وقد ظلت أعمال **يعقوب شبتاى** تمارس خلال هذه الحقبة تأثيرا حاسما، سواء على أعمال الأدباء القدامى من أمثال **يهو شواع**، أو على أعمال الشبان الذين كانوا مازالوا فى مفترق الطرق. وقد نشرت خلال هذه الفترة أعمال أدبية تعبر عن عالم المجتمع الإسرائيلى تكشف عن جذوره فى الماضى القريب . ومن أهم هذه الأعمال رواية دافيد **شحر** التى تحمل عنوان «هيكل الأوانى المحطمة» (هيخال هكليم هشبوريم) التى بدأ فى نشر أول أجزائها فى بداية السبعينيات ونشر آخر أجزائها وهو الجزء السابع عام ١٩٩٠. وهذه الأجزاء هى : «صيف فى شارع الأنبياء» (كايتس بديريخ هننفيئم) (١٩٦٩) و «رحلة إلى أور الكلدانيين» (همساع ليئور كيشديم) (١٩٧١) ، «يوم البارونهة» (يوم هروزينيت) (١٩٧٦) ، و«نينجل» (١٩٨٣) ، و «يوم الأشباح» (يوم هرفائيم) (١٩٨٦)، و «حلم لية تموز» (حالوم ليل تموز) (١٩٨٨)، و «ليالى لوتشيا» (ليلوت لوتشيا) (١٩٩٠). وقد شهدت هذه الحقبة صعودا غير متوقع لأديب من جيل الدولة لم ينل حظة من الشهرة من قبل هذا النحو، وهو **يهو شوارع كينز**، الذى وصل خلال الثمانينيات إلى بلورة كاملة لوجهة نظره تجاه المجتمع الإسرائيلى، على اعتبار أنه مجتمع أفراد، لكل فرد منهم أصله الخاص وطابعه، ولكن

هؤلاء الأفراد بالرغم من أن لكل منهم طريقه الخاص الذى يشقه فى الحياة إلا أنهم يسيرون فى اتجاه واحد. وقد كانت الرواية التى شق بها طريقه نحو الاهتمام والشهرة هى رواية «تسلل الأفراد» (هيتجنفوت يحيديم) والتى اعتبرت التعبير البارز عن الأدب النثرى العبرى خلال الثمانينيات.

وقد برز من بين الأدباء الشبان خلال تلك الفترة **دافيد جروسمان**، الذى نشر رواية من أربعة أجزاء، اعتبرت بمثابة العمل الرئيسى الممثل له. وعنوان الجزء الأول لهذه الرواية هو: انظر مادة: «الحب» (عيين عيرخ: أهافاه)، ولم يحظ الجزء الثانى من هذه الرواية باهتمام القراء ولا النقاد لأنه نقل الرواية تماما من المجال النفسى الاجتماعى إلى المجال الفانتازى، كما أن الجزء الرابع أيضا والذى يحمل عنوان «إنسكلوبيدى» لم ير أى اهتمام بالرغم من أن عنوان هذا الجزء الرابع هو الذى أصبح شائعا بوصفه عنواناً للمجموعة كلها. وقد صدرت له بعد ذلك رواية بعنوان «كتاب النحو الداخلى» (شيفر هدقدوق هبنيمى)، وهى رواية تميزت بالطابع العام الذى ساد الأدب الإسرائيلى خلال السبعينيات والثمانينيات وهو الطابع النفسى المعقد المبنى حول عالم شخصى مؤلم، يحمل رمزا ذو مغزى قومى أو عام.

ومن الأعمال التى نشرت خلال الثمانينيات كتاب «قصص الطوموجانا» (سبورى هطوماجانا) لإسحاق أوربان، وهو عبارة عن مجموعة قصص أتوبيوجرافية مليئة بالأحاسيس، ورواية «تحليق الحمامة» (ما عوف هايونا) ليوفيل شمعونى.

وما يمكن قوله فى نهاية هذا العرض للاتجاهات الرئيسية للأدب العبرى المعاصر فى إسرائيل، وهو أن الأدب الإسرائيلى اعتبارا من السبعينيات هو أدب يختلف إلى حد كبير، عن الأدب العبرى الذى سبقه، ليس فقط فى أنه تمكن من أن يتخلص من النموذج الأم الخاص بكونه أدبا مجندا لخدمة قضية الأيديولوجية الصهيونية الاشتراكية فحسب، بل لأنه استطاع أن يحول هذا التخلص إلى حق اختيار قائم، وعاد ليحتل موقعا رئيسيا، وأصبح يعبر عن رغبة فى التخلص من انحياز الطبقة المثقفة مع الواقع الجماهيرى ليهرب بذلك من أنماطها ومن تجلياتها. وهكذا فإن التأرجح بين التحيز لقضية الانحياز الأيدولوجى والابتعاد عنه، سيظل علامة مميزة رئيسية فى حركة تطور الأدب الإسرائيلى، وهو التأرجح الذى من الصعوبة بمكان التنبؤ بالفترة الزمنية التى ستستغرقها إلى أن يحسم، وخاصة إذا أخذنا فى الاعتبار انه خلال الثمانينيات والتسعينيات بدأت تدخل الأدب الإسرائيلى دائرة من الأدباء تستوحى مصدرها الروحى من التقاليد الدينية، مما سيدفع إلى هذا الأدب على غرار الأدباء العبرانيين فى عصر بياليك، عجنون، نوعا من العلاقة مع النصوص المقدسة ومع الرموز القومية الدينية (وإن كانَ هذا أكثر وضوحاً حتى الآن فى الشعر لدى الشعراء المتمركزين حول مجلة «دموى» أكثر منه فى النثر الأدبى) بما يعنى أن الصراع سيتسمر بين القوى المتناقضة داخل تيارات الأدب الإسرائيلى فى العقود التالية.

أيمن رفعت



الأدب العبرى

مدخل إلى إشكاليات المصطلح

أطلقت على الآداب التى أنتجتها الجماعات اليهودية المختلفة خمسة مصطلحات، هى: «الأدب العبرى - أدب اليدش - الأدب الصهيونى - الأدب الإسرائيلى - الأدب اليهودى». ولقد استخدمت هذه المصطلحات على أنها مترادفة، فتميعت مفاهيمها وتداخلت، وسنحاول هنا أن نقف على إشكاليات مصطلح واحد من تلك المصطلحات، هو مصطلح **«الأدب العبرى»**، وذلك من أجل وضع حدود تميزه وتحول دون اختلاط ما يضم فى داخله بما هو واقع فى خارجه.

ومصطلح «الأدب العبرى أقدم تلك المصطلحات الخمسة، وهو مصطلح تركيبى ينسب الأدب إلى اللغة المكتوب بها، ومع ذلك فإنه يثير إشكالية هامة: حيث أنه لا يضم وحدة لها هوية ما، بل وحدات متنافرة وأشتات متفرقة، فالأدب العبرى ليس له تقاليد أدبية خاصة به ومستمرة، اللهم إلا تقاليد العهد القديم الذى يستعيد الأدباء أساليبه فى بعض الأحيان. وربما يرجع ذلك إلى اختلاف المكونات الحضارية التى ساهمت فى إفراز النصوص العبرية. فبالنسبة للمكونات الجنسية أثبتت الدراسات الأنثربولوجية أنه لا توجد سحْنة بعينها يمكن أن تنطبق على كل اليهود، مما ينفى القول الشائع عن أن اليهود يشكلون وحدة إثنية نقية تماماً، فلم ينتشر الدين اليهودى عن طريق الوراثة فقط بل كذلك عن طريق التهود والزواج المختلط بين اليهود وغيرهم. وبالنسبة للمكونات المكانية لاتوجد حدود جغرافية للأدب العبرى، فقد انتقل من الأندلس الإسلامية إلى شرق أوروبا ثم إلى فلسطين. أما المكونات الزمنية فإن التاريخ اليهودى أشبه بسلسلة حلقاتها منفصلة. وعلى سبيل المثال لا توجد لغة عبرية واحدة، إن عبرية الكتاب المقدس تختلف عن

عبرية الأندلس (عبرية عربية) كما يختلف الإثنان عن العبرية الحديثة (عبرية أوروبية). وبين كل لغة وأخرى من تلك اللغات العبرية الثلاث فترة موات لا تُسمع فيه اللغة العبرية إلا داخل جدران الهياكل اليهودية، حيث لم يكن يعرفها سوى الحاخامات وبعض اليهود من ذوى الثقافة الدينية العميقة، لذا لانستطيع أن نطبق قوانين التطور اللغوى على تلك اللغات العبرية الثلاث التى لا تربطها حركة تطور طبيعى، بل حركة طفرة قسرية. وإذا كان الأدب يتغير بتغير اللغة المكتوب بها فإنه لا يوجد أدب عبرى واحد. وبالنسبة للغة العبرية القديمة فلم تُكتب بها سوى الكتب المقدسة وبعض التراتيل الدينية التى لا تنتمى إلى فن الشعر (1)، ولا يوجد لدينا نص مكتوب بتلك اللغة يمكن أن نعتبره نصاً أدبياً، ولم تنتج اللغة العبرية أدباً إلا بعد اصطدام اليهود بالآداب العربية ثم الأوروبية، فكتبوا آداباً على نمط تلك الآداب العربية والأوربية.

وحتى إذا قصرنا البحث على الأدب المكتوب باللغة العبرية الحديثة، فسوف نجد أن السمة الوحيدة التى تميز بها هذا الأدب هى عدم التجانس. فالأدب العبرى الحديث يعبر عن مجموعة هويات مختلفة بل متصارعة فى أغلب الأحيان، صراعاً مصيرياً. ونستطيع أن نقسّم هذه الهويات إلى نوعين أساسيين، هما هويات **الدياسبورا** (الشتات) والهويات الإسرائيلية.

أولا: هويات الدياسبورا:

يقول ديورانت : «أدى العداء الدينى (بين المسيحيين واليهود) إلى فصل عنصرى جاء فى أول الأمر طوعاً، ثم بات قسراً فيما بعد، حيث تمثل فى إنشاء أول حى يهودى فى سنة ١٥١٦، وأبرز هذا الفصل العنصرى الاختلافَ فى اللباس وطرق الحياة والملامح والصلاة والكلام. وشجع هذا التباين على عدم الثقة والخوف المتبادل بين الطرفين. وولّد هذا الخوف الكراهية» (2). وقد شجعت الإقطاعية (التشكيلة الاجتماعية/ الاقتصادية السائدة فى أوروبا آنذاك) هذا الفصل العنصرى؛ فالتشكيلة الإقطاعية تقوم أساساً على فصل الطبقات والفئات المختلفة داخل المجتمع الواحد. ومنذ القرن السادس عشر (عصر الاكتشافات الجغرافية والنهضة العلمية) بدأت التشكيلة الإقطاعية تتحلل، وتتكون فى قلبها عناصر الرأسمالية، ودخلت أوروبا مرحلة انتقالية شهدت بروز حركات التنوير والفلسفات العقلية التى آتت ثمارها فى تشكيلة الرأسمالية المحلية. وهى تشكيلة اتسمت بالسياسة العلمانية والاقتصاد الشمولى الذى يستوعب كل ظواهر المجتمع حتى يمكن استثمار كافة ثرواته الطبيعية والبشرية من أجل توحيد السوق القومية، وكان ذلك يتطلب «تحقيق الاندماج الاقتصادى والحضارى لكل أعضاء المجتمع، بما فى ذلك الأقليات، داخل منظومة اقتصادية/ حضارية واحدة» (3). وكان على اليهود أن يختاروا بين الاندماج فى المجتمعات التى يعيشون فيها أو الهجرة منها. ولقد ساهم الفكر القومى (الذى انتشر فى أوروبا أواخر القرن الثامن عشر) بدور كبير فى تعقيد المسألة اليهودية؛ إذ سعى كل مجتمع إلى تكوين وحدة عرقية/ دينية، والتخلص من الأقليات التى تقع على هامش تلك الوحدة.

وسط كل هذه الظروف ظهر الأدب العبرى الحديث، وقد كان موجَّهاً - بحكم اللغة - إلى اليهود فقط (رغم أن

احداً من اليهود لم يكن يستطيع أن يتحدث باللغة العبرية، وكان كل ما يعرفه اليهود من العبرية هو القدر الذى يسمح لهم بقراءة العهد القديم)، لذلك لم تكن وظيفة ذلك الأدب تحديد الخيار اليهودى أو إعلانه بل توجيه اليهود إلى خيار بعينه. وبالطبع فإن هذا الخيار ليس هو الاندماج الكامل، وإلا لكتب هذا الأدب بلغة أوروبية حديثة. والأدب العبرى الحديث - فى عمومه - ليس أدباً دينياً، رغم أن اليهود يحرِّمون استخدام اللغة العبرية فى غير الشئون الدينية. لذا فإن هذا الأدب لا يمثل اليهودية باعتبارها شريعة بل ثقافة مميزة لليهود داخل المجتمعات الأوروبية؛ حتى لو اندمجوا فيها، فإن الاندماج الحضارى والوحدة الوطنية لا ينفيان التعدد الدينى أو التمايز الثقافى خاصة فى المجتمعات الديمقراطية والعلمانية. هذه هى الظروف التى ولد فيها الأدب العبرى الحديث، لكنه سرعان ما غيَّرا أهدافه وهوياته، التى نرصد فيها:

١ - **هوية الهسكالاه** (التنوير): تميزت نصوصها الأدبية بأسلوب «**المليتسا**» وهو عبارة عن «جمل وعبارات مقتبسة من العهد القديم بطريقة فنية تناسب الأفكار التى يريد الكاتب التعبير عنها» [٤]، وهى فى مجملها أفكار علمانية تنادى بفصل الدين اليهودى عن القومية اليهودية، وذلك حتى يمكن تحرير اليهود من عزلتهم، والتصالح مع الحضارة الأوروبية بكافة مظاهرها مع الاحتفاظ بالثقافة اليهودية باعتبارها ثقافة دينية مستقلة، وقد صوَّر أدباء حركة **الهسكالاه** الواقع البشع للحياة اليهودية فى الجيتو (مناطق استيطان اليهود فى أوروبا)، وذلك لحث اليهود على الخروج منه والمشاركة فى حركة بناء المجتمعات التى يعيشون فيها.

ومن أهم هؤلاء الأدباء فى أوكرانيا الشاعر «**اسحاق دوف ليفنسون**» (١٧٨٨: ١٨٦٠)، وفى ليتوانيا الشاعر «**مردخاى أهارون جينزبرج**». (١٧٩٦: ١٨٤٦).

٢ - **هوية محبة صهيون**: سُميت هذه الحركة بعنوان الرواية العبرية الشهيرة (محبة صهيون) للروائى «**إبراهام مابو**» (١٨٠٨: ١٨٦٨). وتعتبر هذه الحركة امتداداً لحركة **الهسكالاه**، وقد أضيفت إليها بعض الأفكار ذات الطابع القومى التى مهدت للحركة القومية.

فإذا كانت حركة **الهسكالاه** قد سعت إلى علمنة اليهود، فإن حركة **محبة صهيون** قد سعت إلى علمنة اليهودية نفسها، وذلك عن طريق ربط النص الدينى اليهودى بعصره وبيئته، وخلع القداسة عن المقدسات اليهودية، حتى يمكن فى النهاية التوفيق بين إحياء الثقافة اليهودية فى قالبها المحدود من جهة، وبين الاندماج فى الحضارة الأوروبية العلمانية، من جهة أخرى، أى بين القومية اليهودية وحركة **الهسكالاه**. وقد عبر الشاعر «**يهوداليف جوردون**».(١٨٣٠ - ١٨٩٢) عن هذه الفكرة التوفيقية فى مقولته الشهيرة التى أصبحت شعاراً لحركة **الهسكالاه** عامة «كن يهودياً فى بيتك ومواطناً خارج بيتك». وقد ظل هذا الأدب خاضعا لأسلوب «**المليتسا**» وإن تميز بالعودة إلى فترات المجد فى الماضى اليهودى، وإظهارها فى صورة المثالية تجنبًا لوصف الحياة المعاصرة والكالحة والقذرة» [٥]

٣ - **الهوية القومية**: تعتبر تطبيقًا لفكرة **نيتشه** «السوبر مان» على اليهود. وتمثل هذه الهوية حركة «**العودة إلى صهيون**» التى ظهرت تحت تأثير أفكار الكاتب «**بيرتس سمولنسكين**» (١٨٤٢: ١٨٨٥) الذى

رأى أن حركة **الهسكالاه** فشلت فى تحقيق أغراضها، وأن اليهود لم يبق لهم إلا التمسك بمعالم قوميتهم. وهكذا تحول الدين اليهودى إلى مجرد تراث يخدم الحركة القومية. وقد عبر أدب هذه الحركة عن الاضطهاد والمذابح التى تعرض لها اليهود فى شتاتهم خارج فلسطين.

وكانت لغة هذا الأدب الذى سُمى **«أدب النكبة»** عبرية أصيلة متطورة، غير متأثرة كثيراً باللغات الأجنبية.

٤ ـ **الهوية الصهيونية**: تعتبر بلورة للفكر القومى (العودة إلى صهيون)، حيث تحول هذا الفكر إلى ايديولوجيا علمانية شمولية. وقد انقسم الأدباء الصهاينة إلى فريقين، أولهما انصار الصهيونية السياسية؛ وتدور نصوصهم الأدبية حول مجموعة من الأفكار المجردة التى تبرر هجرة اليهود إلى **فلسطين** وإقامة دولة لهم فيها. وأهم هذه الأفكار: نقاء اليهود الجنسى، واضطهاد العالم لهم، وحقوقهم التاريخية فى فلسطين. وتنتمى هذه النصوص إلى أدب النكبة، حيث تعتبرنصوصاً رومانسية تبتز المتلقى عاطفياً وتستدر شفقته. وهى تخدم أهداف المنظمة الصهيونية من خلال القيام بوظيفتين سياسيتين: الأولى استفزاز واقع الشتات اليهودى بالسخرية منه، وذلك من اجل تحريكه. فيقدم **«حاييم نحمان بياليك»** (١٨٧٣ : ١٩٣٤) فى قصيدته (ابى) صورة كاريكاتيرية ليهود الجيتو:

كثور خائر القوى، يُساق صامتاً وبطيئاً،

يسيرُ والعصا فوقه، ضخمَ الجثة.. ثقيلَ الخطى،

صلباً.. متحاملاً وساكناً، هو هو رغم تقلبات الزمن،

فى أيام البرد المشحونة بالنزق، وفى أيام القيظ اللاهبة..

يخطو متكدراً، ويجر عربة حياته الزاحفة

والمحمّلة بأحجار نضنية، فى دروبه كثيفة الوحل

وفى طرق عميقة الرمال، حيث الغبار ينسج غيوماً.

تقود العصا رقبته، ويحرث القلق جبينه.

عيناه بحران من أسى، ذاهلتان، عديمتا الأمل. (٦)

أما الوظيفة السياسية الأخرى التى قام بها أبناء الصهيونية السياسية فهى توجيه ذلك الواقع (الذى يستفزونه) نحو الهجرة إلى **فلسطين** على أنها واحة السلام والجنة الموعودة. يقول **«بياليك»** فى قصيدته (إلى العصفور):

سلام عليك أيتها العصفورة الودودة

لعودتك من أراضى الدفء إلى نافذتى.

إلى صوتك العذب كم اشتاقتْ نفسى

منذ أنْ تركتِ مسكنى فى الشتاء

.....

هل حملتِ لى سلاماً من إخوتى فى صهيون،

من أخوتى القريبين البعيدين؟

آه.. إنهم سعداء! هل يعرفون

أننى أعانى، آه.. أعانى آلاماً؟

.....

ترنمى عصفورتى بمعجزات أرضى..

الربيع فيها مزدهر دوما.

......

ترنى عصفورتى عن أرض عرف فيها

آبائى الحياة والموت!

......

من يمنحنى جناحاً لأطير إلى أرض

تنبت فيها أشجار اللوز والنخيل!

......

وأنا ماذا أروى لك ياعصفورتى الغالية.

أى شئ، تنتظرين أن تسمعى منى؟

من أنحاء أرض باردة لن تسمعى ترانيم

بل مرثيات ونحيباً فقط. (٧)

......

وصفة « الدافئة » - التى يصف بها الشاعر أرض **فلسطين** - تكتسب دلالة هامة إذا ربطناها بحياة الشاعر فى أوكرانيا (وهى منطقة باردة)، فهى عندئذ تدل على مطلب حيوى تجاوز الاحتياج الذهنى إلى احتياج آخر تتعطش إليه كل أعضاء الجسد، أما البرودة فتصبح رمزاً لحياة الجمود التى يحياها يهود **الدياسبورا** .

والحقيقة أن أدباء الصهيونية السياسية لم يكتفوا بخدمة أهداف المنظمة الصهيونية، بل قاموا - فى بعض الأحيان - بتوجيه المنظمة نفسها . فعندما وافق المؤتمر الصهيونى السادس على المشروع الذى قدمته الحكومة البريطانية بإنشاء الوطن القومى لليهود فى شرق افريقيا (اوغنده)، أصابت خيبة الأمل « بياليك » وكتب قصيدته (قوله) عن نبى يهدم مذبحه بعد أن أعرض الشعب عن سماع وعظه .

الق جمرات النار من على مذبحك بعيداً ، أيها النبى

اتركها للأجلاف -

دعها لهم ، يشوون عليها شواءهم ويغلون قدرهم

ويدفئون أكفّهم .

واطرد أنت من قلبك الوميض.

....

....

لِمَ نخشى الموت - وملاكه جاثم على أكتافنا،

وبشفاهنا لجامه ؟!

وبصيحة البعث على الشفاه، وبالأهازيج الضاحكة

نتجه نحو القبر (٨)

أما الفريق الثانى فيمثله أنصار الصهيونية الروحية، الذين يرون أن الفكر القومى فكر مغلق على جماعته لكنه عندما يتحول إلى أيديولوجيا لا بد وأن ينفتح على الخارج، فيكون للبشرية نصيب فيه، ويستوعب ثقافة العصر حتى يضمن له دوراً فيها . وقد تكفل الفيلسوف الصهيونى « **أحد هاعم** » (١٨٥٦ : ١٩٢٧) بفتح الفكر القومى اليهودى المغلق، أى بتفسيره تفسيراً إنسانياً مثالياً، فيفسر مقولة إن (**اليهود شعب الله المختار**) بأن الله قد اختارهم من أجل تحقيق العدالة فى العالم، حيث يصبح اليهودى نموذجاً تحتذيه البشرية، و«**هاعم**» رائد الصهيونية الروحية التى كانت ترى أن إقامة الدولة اليهودية تتم عن طريق «توفير المناخ النفسى بين اليهود أولاً، وتقوية وعيهم القومى بحيث

يتحررون روحياً ويستطيعون مسايرة تطور العصر فى الحدود التى تمليها روح اليهودية وشخصيتها ، ثم تأتى بعد ذلك الدولة، [9] فالدولةاليهودية ليست غاية، فهى لن تكون ملجأ يهاجر إليه اليهود، بل ستكون مركزاً ثقافياً وروحياً لليهودية، أى أنها مجرد وسيلة لإحياء الثقافة الروحية اليهودية وتطوير وعى اليهود. لذلك فقد عارض هاعم الصهيونية السياسية، لأنها لاتحرر اليهود بل تخرجهم من جيتو صغير إلى كبير (دولة إسرائيل)، وتستغلهم لبناء دولة صغيرة تخدم أغراض الدول الكبرى .وقد ظهر فى روسيا ((موطن هاعم) ثلاثة روائيين تأثروا بأفكار «هاعم» ، هم ميخايوسف بيرديشفسكى» (١٨٦٥ : ١٩٢١) و « جرشون شوفمان» (١٨٨٠ : ؟) و«يوسف حاييم برنار » (١٨٨١ : ١٩٢١) . وقد كان لهم أسلوب أدبى متميز ومتشابه إلى حد ما ، مما جعل النقاد يصنفونهم على أساس أنهم يشكلون مدرسة أدبية متميزة بل وحيدة - فى تاريخ الأدب العبرى الحديث، رغم أنهم لم يستطيعوا التخلص من الرومانسية المسيطرة على الأدب العبرى آنذاك، إلا أنهم تميزوا بعدة سمات أسلوبية خاصة ؛ منها الذاتية واللغة الشفافة المكثفة والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة والوصف الخارجي الذى يعكس توتراً داخلياً بين عالم الأحلام والواقع المحبط، أو بين الأنا والنحن والآخرين .

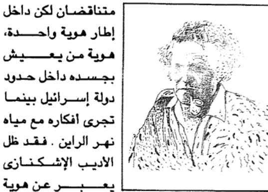
ثانياً : الهويات الإسرائيلية :

يرى الناقد الفرنسى « بيير ريستانى » أن الفنانين اليهود الذين هاجروا إلى إسرائيل « ينتجون كما لو كانوا قد هاجروا إلى باريس أو نيويورك؛ فى حين تظل أعمال بعضهم محتفظة بطابعها كما لو ظلوا مقيمين فى قراهم ببولندا أو روسيا» [10] . لقد كان من المتوقع بعد قيام دولة اسرائيل أن تتوحد الهويات اليهودية المختلفة فى الهوية الإسرائيلية؛ لكن ذلك لم يحدث، فحتى الآن لا يوجد فن إسرائيلى بل فنانون إسرائيليون، تختلف طرقهم فى الإبداع الفنى باختلاف التشكيلات الحضارية التى أتوا منها .

وسنحاول - هنا - أن نضرب أمثلة لبعض الهويات المختلفة التى عبر عنها الأدب العبرى الحديث فى إسرائيل:

١ - هوية الإشكنازيم (اليهود الغربيون) : فى سنة ١٩٢٤ هاجر الشاعر «أورى تسفى جرينبرج» إلى فلسطين ، وقد حمل معه من موطن رأسه (النمسا) عقدة الشعور بالاضطهاد، تلك العقدة التى لم يتخلص منها أبداً، والتى فرضت المذابح المعادية للسامية موضوعاً رئيسيًا فى شعره. وفى مقابل جرينبرج نجد يهودا عميحاى الذى تؤكد روايته (ليس من الآن .. ليس من هناك) أن العقلية اليهودية عقلية تآمرية مذعورة. تضع نفسها دائماً موضع الدفاع، وتخلق عدوها عندما لا يكون هناك عدو حقيقى؛ فبطل الرواية ينطلق فى شوارع ألمانيا الغربية باحثاً عن الضابط النازى الذى قتل حبيبته، ويظل البطل هائماً فى الشوارع دون أن يلتفت إليه أحد من السائرين بنظرة كراهية أو ود، ودون أن يعرف اسم الشخص الذى يبحث عنه، وهكذا لا يعثر عليه أبداً ! [11] .

فإذا كانت قصائد جرينبرج تعكس عقلاً جمعياً مريضاً فإن عميحاى يمثل دور الطبيب، إنهما



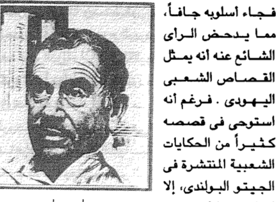


نتان يوناتان

متناقضان لكن داخل إطار هوية واحدة، هوية من يعيش بجسده داخل حدود دولة إسرائيل بينما تجرى افكاره مع مياه نهر الراين . فقد ظل الأديب الإشكنازى يعبر عن هوية **الدياسبورا** دون أن يؤثر فيه المجتمع الإسرائيلى الجديد الذى انتقل إليه .

هكذا ظل **جرينبرج** حتى مات سنة ١٩٨٢ ، أما **عميحاى** فلقد تطورت أعماله منذ منتصف الستينيات لتستوعب قضايا خاصة ببنية المجتمع الإسرائيلى وعلاقة اليهود بالعرب داخل إسرائيل وخارجها، هذا على مستوى المضمون أما بالنسبة لأسلوبه فلم يطرأ عليه اى تطور ملحوظ، فمازالت تركيبة الجملة العبرية عنده أقرب إلى تراكيب اللغات الهندو - أوربية منها إلى التراكيب السامية . هذا غير التعبيرات الأوربية التى تتضمنها أعماله، فهو يصف يهود أوروبا بتعبير مترجم عن الإنجليزية حرفيا هو(Second - hand) (١٢) . كما يشير النقاد الإسرائيليون إلى تأثره بالشعراء الأوروبيين خاصة « **ريلكه وأودن**» (١٣)

أما الأديب الإسرائيلى الوحيد الحائز على جائزة نوبل «**شمونيل يوسف عجنون**» (١٨٨٨ : ١٩٧٠) فقد كان يحاول أن يضفى على قصصه طابعاً يهودياً بأن يحاكى أساليب القص التى سارت عليها أساطير العهد القديم والتلمود وكتب الحسيدية (حركة دينية ظهرت فى القرن الثامن عشر بين يهود بولندا وروسيا)؛



فجاء أسلوبه جافاً، مما يدحض الرأى الشائع عنه أنه يمثل القصاص الشعبى اليهودى . فرغم أنه استوحى فى قصصه كثيراً من الحكايات الشعبية المنتشرة فى الجيتو البولندى، إلا أن أسلوبه الأدبى بعيد كل البعد عن حيوية الأدب الشعبى ..

يهودا عميحاى

ويرى بعض النقاد أن « **عجنون**» وحده يمثل تياراً دينياً فى الأدب العبرى الحديث. فأقانيم «حب الله والتوراة وأرض إسرائيل» تتردد فى كل أعماله التى تصور صراعاً روحيا ينتهى دائماً بالعودة إلى الإيمان، فالإيمان عنده هو طريق الخلاص، أى أنه مطلب دنيوى ويبدو أن اهتمام **عجنون** بالتراث الدينى اليهودى كان اهتماماً أدبياً قومياً ولم يكن اهتماماً دينياً؛ والدليل على ذلك أن البطل فى معظم قصصه يهودى علمانى، والراوى يسخر من اليهود المتدينين، لقد حرص **عجنون** على أن يكون لأدبه هوية يهودية، فقاده حرصه هذا إلى الانفصال عن واقعه ووضعه باعتباره أديبا إسرائيليا، فقد كتب كثيراً عن إسرائيل كأحد خطوط لوحة **الدياسبورا**، حتى أن لجنة جائزة نوبل قالت عن قصصه «إنها تقدم التراث الثقافى اليهودى»، ولم تقل «إنها تعبر عن المجتمع الإسرائيلى». **فعجنون** كتب عن صورة فلسطين باعتبارها حلما يهودياً وهدفاً صهيونيا، لكنه لم يكتب عن **فلسطين** باعتبارها حقيقة واقعة، رغم أنه عاش فيها واحدًا وستين عاماً!

٢ ـ **هوية السفارديم** (اليهود الشرقيون): روجت الدعاية الصهيونية الموجهة إلى **السفارديم** أن دولة إسرائيل لن تكون فقط مكاناً يجمع اليهود، بل هى كذلك مركز للحضارة الأوروبية الحديثة فى الشرق الأوسط، وهى بذلك تخدم العرب أنفسهم، حيث تنقلهم حضارياً من الانغلاق على ثقافة سلفية إلى الانفتاح على ثقافات عالمية حديثة. وبعد قيام دولة إسرائيل عانى **السفارديم** من العنصرية الإسرائيلية التى تفضل **الإشكنازيم** لأنهم يمثلون الحضارة الحديثة، بينما لم يلتفت **السفارديم** إلى جانب آخر من العنصرية الإسرائيلية، وهو جانب لايخصهم، لأنه يميز بين العرب باعتبارهم (**جوييم**) أغيار وبين اليهود عامة باعتبارهم شعب الله المختار.

وقد لاحظ الكاتب الفلسطينى «**أحمد عمر شاهين**» أن الأدباء **السفارديم** يُظهرون فى أعمالهم كراهية ورفضاً للعرب أشد من اليهود الغربيين، وهو يستشهد بالأديب الإسرائيلى «**سامى ميخائيل**» (من أصل عراقى) الذى قال: «**فى اللحظة التى تصبح فيها إسرائيل مجرد دولة ديمقراطية، ساكون مستعداً للتخلى عن امتعتى وإعطائها اى عربى وانقلع من هنا على الفور، إنى افضل العيش فى دولة ديمقراطية ترعى كافة مواطنيها فى منطقة أخرى وليس فى هذه المنطقة المصابة بالجنون**» [١٤]. ورواية (فيكتوريا) (١٩٩٣) **لسامى ميخائيل** تشترك مع رواية (مطير الطيور) (١٩٩٣) **لإيلى عمير** (اديب إسرائيلى من أصل عراقى أيضا) فى تصوير حياة اليهود بالعراق فى الأربعينيات والخمسينيات، وتضخيم مظاهرات سنة ١٩٤١ المعادية للجالية اليهودية حتى تبدو كأنها حالة هستيريا اجتاحت الرأى العام. فتركز الروايتان على الأوضاع الاجتماعية التى سادت العراق «من الفقر المدقع إلى الغنى السفيه، ومن العلاقات غير المتكافئة بين الأغلبية والأقلية، وبين الرجال والنساء، وقبل كل شىء بين اليهود وغير اليهود، وبين اليهود وأنفسهم كذلك» [١٥] وتدور الفصول الأخيرة للروايتين فى إسرائيل حيث يبدأ صراع السفارديم مع حقائق الحياة الجديدة هناك [١٦]. والشخصيات العربية التى صورتها الروايتان مسخ من شخصيات «**ألف ليلة وليلة**» القدرية الهوائية الخائنة، والمتخلفة التى تعادى من يساعدها على فهم الحقائق المتغيرة.

أما الأدباء الإسرائيليون الذين كتبوا عن طفولتهم فى مصر، فإن الناقدة الإسرائيلية «**نوريت جوفرين**» تستخدم تشبيه «القفص الذهبى» للإشارة إلى «التناقض الذى عاشه هؤلاء الأدباء، فمن جهة كانت حياتهم مريحة، مرفهة وممتعة بكل مافيها من بذخ ودفء عائلى يغدقان الثقة والأمن؛ ومن جهة ثانية: هناك كونهم أقلية يهودية فى بلاد غربية مع معاناتهم من تقاليد الأسرة الشرقية النموذجية التى يسيطر الأب من خلالها على الأسرة، والتى تضغط على أبنائها وعلى الأخص بناتها، وتحاول خنق المبادرات الذاتية والانحرافات» [١٧].

فالروائى الإسرائيلى «**إسحاق جورمز ـ جورن**» ولد فى منطقة «سبورتنج» بالإسكندرية سنة ١٩٤١ ثم انتقل إلى إسرائيل سنة ١٩٥٢. وفى إبان توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل، زار الإسكندرية وسجل ذكرياته عنها فى رواية «**صيف اسكندرانى**» (١٩٧٨) التى تدور أحداثها فى عالم سباق الخيل بنادى سبورتنج حيث يتنافس «داڤيد» ابن العائلة اليهودية الموسرة

و«التلعونى» العربى الهمجى الذى تبنته زوجة القنصل البريطانى؛ والمؤلف يفرض المنافسة هنا على أنها مسألة حياة أو موت، ومع ذلك لم يرو نتيجتها. إلا أن ثمة موقفاً يعرضه المؤلف بطريقة «الفلاش باك» على أنه نتيجة تلك المنافسة. فى هذا الموقف نكتشف أن والد «داڤيد» قد فشل فى أن يصبح نجم سباق، لذا فهو يحاول تحقيق طموحاته عن طريق ابنه. كما نكتشف أن هذا الأب كان مسلماً تهود وذهب إلى الحاخام يطلب بركته كى يتزوج من فتاة أحلامه اليهودية. هنا تبدو المنافسة فى سباق الخيل معادلاً موضوعياً للصراع بين الشعبين.

وقد تناول المؤلف مظاهر وضيعة على أنها جزء من الواقع اليومى المصرى؛ اعتقاداً منه أنها كانت السبب فى هجرة اليهود المصريين إلى إسرائيل. [١٨]

لقد اندمج السفارديم فى مجتمعاتهم ولم يواجهوا أيَّة اضطهادات أو مذابح كتلك التى تعرض لها الإشكنازيم، فلماذا هذه الكراهية التى يكنها السفارديم للعرب؟ لانستطيع أن نجزم بوجود دافع محدد وراء هذه الظاهرة، لكن يمكننا على أية حال أن نرصد بعض الآراء والتصورات التى قد تفسرها:

- استعلاء اليهود عامة على البشرية كلها، وذلك لشعورهم بالتميز العرقى باعتبارهم (**شعب الله المختار**).

- منذ بداية اتصال العرب بالحضارة الأوروبية الحديثة، سارع اليهود العرب إلى اقتباس مظاهر تلك الحضارة [١٩] والارتباط بالأقليات الأجنبية التى كانت تتمتع بامتيازات عديدة فى البلاد العربية. «وعجَّل تدفق اليهود الاشكناز من مختلف دول شرق أوروبا بعملية تحويل اليهود العرب إلى مواطنين غربيين، وعزلهم عن مجتمعهم» [٢٠]. مماجعلهم يشعرون بتفوقهم الحضارى على العرب المتخلفين الذين لم يستوعبوا الحضارة الحديثة بعد.

- أصبح اليهود العرب موضع ريبة على المستويين الشعبى والرسمى، وذلك فى أعقاب هزيمة العرب فى حرب ٤٨، ونمو التيارات الوطنية التى أدركت خطورة الفكر الصهيونى. وقد استغلت إسرائيل هذا الشعور بالريبة، فدبرت بعض الأعمال الإرهابية فى مناطق تجمع اليهود العرب لإثارة ذعرهم ودفعهم نحو الهجرة إلى إسرائيل.

- طردت الحكومات العربية فى الشرق الأوسط مواطنيها اليهود إبان نكسة ٦٧.

- تتعمد الحكومة الإسرائيلية تصعيد حدة الخلافات بين السفارديم والعرب خاصة فى المجال الاقتصادى، إذ أنهما يتنافسان على الأعمال الرخيصة فى إسرائيل[٢١].

- رغبة السفارديم فى نفى انتمائهم للعرب أعداء الدولة، وتأكيد عدم انفصال هويتهم عن الهوية الإشكنازية التى تحكم إسرائيل.

- يرى الكاتب المصرى «**على سالم**»: أن سبب كراهية السفارديم للعرب هو أن السفارديم أنفسهم عرب، ويتساءل: «**هل ترى على الأرض من هو أكثر قسوة على العربى من العربى؟**» [٢٢]

٣ - هوية **الصباريم** (اليهود المولودون فى فلسطين): يستعير الأديب الإشكنازى الأساليب التعبيرية للادب

الأوروبى الحديث، بينما يستعيد السفارديم أجواء التراث العربى (خاصة **ألف ليلة وليلة**) أو يقلدون الإشكنازيم فى استعارة أساليب الأدب الأوروبى. أما الصباريم فقد واجهتهم مشكلة الأصول، وطرحوا لها حلين: الحل الأول أن يكون إنتاجهم الأدبى امتداداً لأدب **الدياسبورا**، والحل الآخر أن يكون لهم أدب مستقل يعبر عن تفاعلات البنى الداخلية للمجتمع الإسرائيلى وتطوراتها.



عاموس عوز

ومن الأدباء الذين اختاروا الحل الأول الشاعر «**عوديت بليد**» فهو مولود فى إسرائيل سنة ١٩٥٠، إلا أن المطّلع على قصائده يعتقد انه عاش طفولته وشبابه فى ألمانيا النازية، إذ أن قصائده تنتمى إلى أدب النكبة الذى ساد فى مرحلة القومية وصهيونية **الدياسبورا**، فقد صوّر الاضطهادات والمذابح التى تعرض لها اليهود فى أوروبا. ومن الملاحظ أن العزف على أوتار الخوف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبحث عن الهوية المفقودة، وبالسعى لتاكيد التماسك الاجتماعى وتنمية المواطنة حول نواة الاضطهاد» (٢٣)

أما الروائى «**عاموس عوز**» فقد اختار أن يكون أديبًا إسرائيلياً، فرواياته تتناول المشاكل الحياتية اليومية للإسرائيليين الذين يشعرون بالخوف والذنب تجاه الفلسطينيين، كما يعانون من الاغتراب والإحباطات والصراعات الاجتماعية والنفسية. وتعكس اللغة العبرية فى رواياته الخلفيات اللغوية المتنوعة لأبطاله الذين يمثلون مجموعات قومية ولغوية مختلفة، فنجد الألمان والعرب والروس، وعبارات من اللغة البولندية والروسية **والييدش** (٢٤). و «**عوز**» أديب اشتراكى يعيش فى كيبوتس «خولدا»: وهو عضو فى لجنة السلام الفلسطينية - الإسرائيلية منذ سنة ١٩٦٨، ويعتبره النقاد امتداداً لمدرسة الأدباء أنصار الصهيونية الروحية، ويقارنون بينه وبين «**يوسف حاييم برنار**». والحقيقة أن الأديبين يتفقان فى الميول الأشتراكية والدعوة إلى السلام مع العرب واستخدام اللغة الشعرية فى القص، كما أن أبطالهما يعانون من الاغتراب والإحباط اللذين اعتبرهما **برنار** ظاهرة قومية عامة وعالجها معالجة رومانسية جعلت أبطاله لايبدون بشراً متورطين فى الواقع، بل يتسامون فوقه، أما «**عوز**» فقد تناولها بأسلوب واقعى على أنها ظاهرة إنسانية شخصية، وذلك من خلال ربطها بالواقع اليومى الحسى للبطل الذى لا تشغله الغيبيات أو القضايا الكبرى.

٤ - **الهوية العربية**: ذكر الشاعر الفلسطينى «**محمود درويش**» أنه فى فترة مراهقته كتب قصائد غزلية باللغة العبرية (٢٥) لكنه لم ينشرها. أما الروائى الفلسطينى «**أنطون شماس**» فقد نشر روايته العبرية (أرابيسك) مفجراً بذلك إشكالاً حول تصنيف النصوص العبرية التى كتبها أدباء عرب غير يهود، فهم لا يحملون عبء الوعى اليهودى، لذا فقد هدموا التصور السائد عن اللغة العبرية باعتبارها وعاءً للثقافة اليهودية (٢٦) فاللغة رغم دورها البارز فى تشكيل جماليات النص الأدبى، إلا أنها قد تكون محايدة بالنسبة للوعى الذى تحمله.

ثمة هوية أخرى عبّر عنها الأدب العبرى الحديث، هى **الهوية الدرزية**، التى رغم تميزها إلا أنها تنتمى إلى الهوية العربية. فقد كشفت الرواية العبرية (يوميات فتاة درزية) للأديب **«مصباح حلبى»** عن كثير من التفاصيل التى كانت تعد غاية فى السرية بالنسبة للطائفة الدرزية، كما تناولت موضوعات الحب والجنس والخيانة، وهى موضوعات محظور مناقشتها عند الدروز. أما الأديب الذى أثارت أعماله قضية انتماء الدروز فهو الأديب **«سليمان ناطور»**، فروايته (أنت القاتل أيها الشيخ) (١٩٧٦) تدور أحداثها حول شاب درزى يخدم فى الجيش الإسرائيلى، يقتل نسيبه السورى فى حرب ١٩٧٣ (٢٧).

إن السؤال الذى يفرض نفسه الآن هو: هل يعنى التعدد ثراءً أم عدم تميز؟ يبدو السؤال فى عمومه مغالطاً، فتعدد الرؤى حول بديهيات ثابتة يعد ثراءً. أما الجمع بين رؤى لا تربطها مسلمات أساسية، ولا تدور حول محور راسخ فإنها تعد تلفيقاً، إذ أن مثل هذا الجمع بين الرؤى لاينتج شخصية متميزة بل فوضى. **ومصطلح «الأدب العبرى» أشبه بحجرة ضيقة تجمع مائة شخص، كل منهم يعزف لحنا مختلفاً عن الآخر. فمثل هذه الحجرة لايمكن أن تنتج عنها موسيقى بوليفونية (منسجمة الأصوات) بل** مجرد ضجيج. ويرى **حسن ظاظا** أن ظاهرة تعدد الهويات واختلاف الأهداف والأساليب فى المجتمعات اليهودية سلاح ذو حدين، «إذ أنها كما ساعدت على شد أواصر العصبية اليهودية، كانت فى الوقت نفسه سببا فى اختلاف المذاهب والآراء والأفكار ووجهات النظر بين اليهود بعضهم وبعض» (٢٨) . وقد نتج عن هذا أن الأدب العبرى لم يسر فى خط واحد ممتد، بل فى عدة خطوط قصيرة لم تستمر أو تتطور، فمازال الأدب العبرى الحديث، الذى اقترب تاريخه من القرن الثالث، يبحث عن هويته المفقودة !

الهوامش:

١ ـ البعض يعتبر هذه التراتيل نظماً رغم أن الباحثين لم يتفقوا حتى الآن على قواعد محددة يقوم عليها وزن تلك التراتيل.

٢ ـ ول ديورانت: قصة الحضارة. الجزء الخامس من المجلد السادس (الإصلاح الدينى). ت: محمد على أبو درة. القاهرة ـ جامعة الدول العربية ـ ١٩٧٢. ص ١٤٣.

٣ ـ د. عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجيا الصهيونية. القسم الأول ـ سلسلة «عالم المعرفة» ـ الكويت ـ ديسمبر ١٩٨٢. ص٥٦.

٤ ـ محمد عبد الصمد زعيمة: بياليك شاعراً. رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة سنة ١٩٧٠، ص ٢٨.

٥ ـ د. رشاد الشامى: لمحات من الأدب العبرى الحديث مع نماذج مترجمة. مكتبة سعيد رأفت ـ القاهرة ـ ١٩٧٨. ص٥٢.

٦ ـ حاييم نحمان بياليك: كل أشعار ح. ن. بياليك. دار النشر «دفير» ـ تل أبيب ـ طبعة ثانية ـ ١٩٦٦. ص ٢٤١ (بالعبرية).

٧ ـ المرجع السابق. ص ٩، ١٠، ١١.

٨ ـ المرجع السابق. ص ١٧٢، ١٧٤.

٩ ـ د. عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجيا الصهيونية. القسم الأول. ص ٢٠٨.

١٠ ـ Pierre Restany: Israel n, a Pas encore son art Juif, le magzin LES ARTS Numero 927 - Paris - 17 Se Ptembre 1963.

نقلاً عن : سعد الخادم: «الفن والاستعمار الصهيونى». سلسلة المكتبة الثقافية ـ عدد ٢٩٧ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٧٤.

١١ ـ معين بسيسو : نماذج من الرواية الإسرائيلية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ القاهرة ـ ١٩٧٠. ص ٧١ : ٧٦

١٢ ـ يهودا عميحاى : قصائد أورشليم . دار النشر «شوقن» بالقدس وتل أبيب ـ ١٩٨٧. ص ١٤٦ (بالعبرية).

١٣ ـ The Modern Heprew Poem ,Burnshow, T. Carmi, and Ezra SPicehandler(editors). Schochen Books. NEW YORK. Third Printing 1974. P. 160

١٤ ـ أحمد عمر شاهين: نظرة الأدب الصهيونى إلى العربى الفلسطينى. مجلة «القاهرة» ـ عدد ١٣٩ ـ القاهرة ـ يونية ١٩٩٤.

١٥ ـ مجلة «قوس قزح» . عدد ٣٧ ـ مركز الإعلام الإسرائيلى ـ القدس ـ يناير ١٩٩٣. ص ١

١٦ ـ مجلة «قوس قزح». عدد ٣٩/ ٤٠ ـ مركز الإعلام الإسرائيلى ـ القدس ـ مارس/ ابريل ١٩٩٣.

١٧ ـ نوريت جوغوفرين: مصر فى الأدب العبرى فى الأجيال المتأخرة. مجلة «أريئيل» ـ مركز الإعلام الإسرائيلى ـ القدس ـ صيف ١٩٩٣. ص ٢٢.

١٨ ـ المرجع السابق. ص ٤٧ ، ٤٨.

١٩ ـ أشار الروائى المصرى الكبير «نجيب محفوظ» إلى تلك الظاهرة فى روايته (زقاق المدق) حيث عبّر عن رغبة «حميدة» فى تقليد جاراتها اليهوديات اللائى يتبعن تطورات الموضة ويتخذن أساليب الزينة الأوروبية.

٢٠ ـ د. عبد الوهاب المسيرى: الأيديولوجيا الصهيونية. القسم الثانى. ص ١٣

٢١ ـ المرجع السابق ص. ٢٦.

٢٢ ـ على سالم: رحلة إلى إسرائيل. سلسلة «كتاب اليوم» ـ دار أخبار اليوم ـ القاهرة ـ سبتمبر ١٩٩٤. ص ٥٣.

٢٣ ـ أحمد عمر شاهين ورضا الطويل: تشابك الجذور.. دراسة ومختارات عن الشاعر الإسرائيلى يهودا عميحاى ـ دار شهدى للنشر ـ القاهرة ـ ١٩٨٥. ص ١٧.

٢٤ ـ عاموس عوز: حنة وميخائيل. ت: رفعت فوده. الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ ١٩٩٤.

٢٥ ـ مفيد فوزى: حوار مع محمود درويش. مجلة «الدوحة» ـ العدد ١٢٠ ـ قطر ـ ديسمبر ١٩٨٥. ص ٥٧.

٢٦ ـ د. عبد الوهاب المسيرى : اكذوبة الثقافة اليهودية ـ مجلة العربى ـ العدد ٣٤٦ ـ الكويت ـ سبتمبر ١٩٨٧. ص ٢٩.

٢٧ ـ هالة العيسوى: مصباح حلبى وسليمان ناطور.. درزيان احدهما عبرى والآخر عربى ـ جريدة «أخبار الأدب» ـ العدد السابع ـ القاهرة ـ ٢٩ أغسطس ١٩٩٣. ص ٢٤.

٢٨ ـ د. حسن ظاظا : الفكر الدينى اليهودى.. أطواره ومذاهبه. دار القلم ـ دمشق ـ ١٩٨٥. ص ٧.

أحمد حماد



التوظيف السياسى للأدب

«نموذج من الشعر العبرى المعاصر»

* أستاذ الأدب العبرى الحديث بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس.

إذا كان الكاتب يعبر عن تجربته ومفهومه الإجمالى للحياة، فإن هذا لايعنى إنه يعبر عن كل الحياة أو حتى عن الحياة فى وقت معين - تعبيرا كاملا شاملاً. فإنه من الممكن أن يطوع الكاتب تجربته ومفهومه للحياة بما يتمشى مع التوجهات السياسية للدولة، أى أنه يضع نفسه فى خدمة الأيديولوجيات السياسية التى تتبناها دولته ويعتبر نفسه بوقا لها، معبرا عنها. وهو فى هذه الحالة قد يكون مغترباً عن ذاته، حيث يكتب مالا يؤمن به، وحيث يتنازل فى كل خطوة يخطوها نحو النظام عن جزء من ذاته. وهنا يحدث اغترابه عن نفسه. فبقدر ماتكون كتاباته معبرة عن رغبات القائمين على تسيير شئون المجتمع فى الجهاز الأعلى للدولة، بقدر ماتكون الهوة بينه وبين ذاته.

وقد يكون الأمر مختلفا بالنسبة للأدب العبرى الصهيونى الذى كتب فى فلسطين. فكتاب هذا الأدب أصحاب أيديولوجيات تتفق بالضرورة مع الأيديولوجيات التى تتبناها الدولة. فهم نتاج الفكر الصهيونى ومؤمنون به. وبالتالى فإنه فى دراسة هذا الأدب لايمكن أن نفصل بين توجهات الدولة والقناعات الشخصية للأديب (اللهم إلا فى بعض صور الأدب الاجتماعى والتى بدأت تظهر مؤخرا فى الأدب العبرى المعاصر، بعد اقتناع عدد من الأدباء بإفلاس النظرية الصهيونية).

وانطلاقا من ذلك فإننا هنا - فى هذه الدراسة - لن نعنى بدراسة الأدب بمفاهيمه الجمالية والفنية، وإنما سنعنى فى المقام الأول بقراءة المضمون السياسى للأعمال الأدبية.

وأول مايطالعنا فى الأدب العبرى «المسيس» تلك القصائد التى نشرها الشاعر اليهودى **ناتان الترمان** (١٩١٠ - ١٩٧٠) على مدى أربعة وعشرين عاما، من عام ١٩٤٣ وحتى عام ١٩٦٧، تحت عنوان «العمود السابع» فى جريدة **«دافار»**. وقد يرجع اختيارنا لهذا النموذج إلى:

١ ـ **شموليته** : حيث تناولت هذه الأشعار الأوضاع اليهودية فى أوروبا خلال فترة النازية، وأزمة الهجرة غير الشرعية إلى فلسطين، كما تعرضت للحروب التى خاضها الاستيطان اليهودى فى فلسطين مع العرب قبل عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٦٧. بالإضافة إلى العديد من الموضوعات ذات الأبعاد الاجتماعية التى نجمت عن الوضع الجديد فى فلسطين (تأسيس الدولة ـ تجميع يهود العالم فى فلسطين ـ استيطان الأرض ـ الصراع بين الدين والدولة ـ علاقات يهود إسرائيل بيهود العالم ـ المشاكل الحزبية.. الخ). إضافة إلى أن هذا الشاعر هو أحد اقطاب حركة أرض إسرائيل الكاملة، التى تنادى بعدم التنازل للعرب عن أى أرض تم احتلالها، وضرورة إقامة الدولة اليهودية من النيل إلى الفرات.

٢ ـ **البعد الأيديولوجي**: حيث تبدى كل قصائد هذا النموذج تجاوبا واضحا مع المواقف والقيم والنظريات المتفق عليها داخل الإجماع الصهيونى الذى انتقل لممارسة هذه النظريات من فوق أرض فلسطين.

وبنظرة متأنية فى هذه الأشعار نجد أن تجاوب الشاعر مع الواقع اليهودى يكمن فى الاعتراف الواضح بوضعية الشاعر باعتباره جزءًا من الإطار الصهيونى ومعبرا عن التجاوب مع نظرياته وقيمه. وبالتالى فليس من قبيل الصدفة أن تتحدث الأنا/ الشاعرة فى هذه القصائد بصيغه «نحن» و «الشعب» و «إسرائيل» . وبمعنى آخر يمكن القول إن التجاوب بين أنا الشاعر والأنا الجمعى الصهيونى هو أبرز دليل على استيعاب الشاعر داخل كل أنماط الحياة اليهودية الحديثة.ومن خلال هذا الاستيعاب حدث تجاوب كلى من جانب الشاعر مع جهاز السلطة الحاكمة فى إسرائيل.

ونظرا لضخامة الدواوين الأربعة التى جمعت فيها هذه القصائد. سنكتفى هنا بتناول القصائد التى تتناول العرب والنظرة إليهم، حيث تكشف فيها الصهيونية عن وجهها الحقيقى حينما تتوحد فى المعتدى وتتبنى سياسة الإرهاب فى صراعها مع العرب.

وفى هذه القصائد قدم الشاعر تعبيرا واضحا عن الإحساس الزائد بالثقة لدى المستوطنين اليهود فى صراعهم مع العرب. ففى قصيدته «**مسمار الموسم**» يعلق على قيام العرب الفلسطينيين بإلقاء المسامير وشظايا الزجاج على الطريق لدى اندلاع أحداث ١٩٣٦، موضحا أن الفرق بين العرب واليهود ـ من وجهة نظره ـ كالفرق بين من يبنى ومن يهدم. فيقول:

فيها نقوّى الجدار
وبها نشيّد المبانى للأبد
وبها يغرسون أفكار القتل
لمحو الإنسان

وفى قصيدته «**الموقع الأمامى**» التى كتبت فى ذروة حرب ١٩٤٨، والتى يمكن أن نتوقع فيها ـ انطلاقا من كلمة «موقع» ـ وصفا لموقع عسكرى على جبهة القتال، أو ملحمة بطولية، نجده يتحدث عن الاستيطان اليهودى فى فلسطين كلها:

بين نهر الأردن والبحر (الأبيض)
يقف ستمائة ألف شخص
كتلة صماء تترقب صامتة
وفى ضوء النجوم، يشق السماء
صوت حديد يطرق بالمطرقة
لأنهم يطرقون الدروع والبنادق
والسماء ترقب ولا تحرك ساكنا

وهنا نجد الشاعر يقول: إن اليهود كلهم يشكلون جسرا واحدا من المحاربين المؤهلين للقتال. وهو هنا يصف بخطوط

عريضة صورة الاستيطان اليهودي الخارج للقتال ضد العرب، حيث يعرض البعد الجغرافي (بين الأردن والبحر الأبيض) والبعد الإنساني (ستمائة ألف شخص) والبعد الكوني (السماء ترقب ولا تحرك ساكنا).

ولا يفوت الشاعر هنا توجيه الإدانة للسلطات الأمريكية واتهامها بالخيانة والتواطؤ مع العرب في هذه الحرب المصيرية بالنسبة لليهود، بغرض الابتزاز السياسي. ومع ذلك فإنه يؤكد - وبنغمة الثقة نفسها السائدة في أشعاره - أن النصر حتما سيكون في النهاية لصالح اليهود وسيخر العالم ساجدا أمام الإرادة اليهودية:

وتلغرافيا من الخارجية الأمريكية
كوديا إلى خبرائها وباحثيها الرافعين
إذا أمكن الخيانة هذه المرة
دون دفع ثمن الخيانة
واغلاق كتاب الأمم المتحدة

....

طوبى لمن رأى وشعر
كيف كان ليلهم، المزين بالنجوم
الملئ، بأصوات الدروع والمطارق
كيف قام قويًا من بين المكائد والكمائن
فسجد العالم صاغرا

وبالثقة نفسها يقول الشاعر إنه إذا كان قد حكم على اليهود أن يسيروا في طريق الحرب، فلابد من مواجهة الاختبار، وسيرى العالم أن «الحمامة» حديثة الولادة ستقهر «الفرس»، حيث يقول في قصيدة «**في صبيحة الغزو**»:

إذا كان هذا الطريق مرسوما منذ الأزل
لدولة اسرائيل
فإننا ستسير فيه إلى النهاية
وسيرى العالم: الحمامة حديثة الولادة
وهي تفترس قلب الفرس
لأن هذا الشعب القديم
لن يسمح بسقوطها مضرجة بدمائها
أمام سيف المأجورين العرب
وستهب كل أجيال اسرائيل من سباتها

وهنا نجد أن الشاعر لا يكتفي بطرح البعد القومي للمعركة، بل نراه يوسع الإطارات فيشير إلى البعد التاريخي المرتبط بالبعد القومي. كما أن «القومية اليهودية» تستمد قوتها لديه من الميراث القديم للتاريخ اليهودي. فالشعب «قديم» والحرب التي يخوضها تجسيد للنبوءة التي حملتها كل أجيال اليهود.

ويمكن أن نوجز أهم ما تتسم به قصائد «**الترمان**» في هذه الفترة فيما يلي:

أولا : النظر إلى الوجود اليهودي على أنه واحد، حيث يتجنب التطرق إلى اليهود أفرادًا. فهو يرى أن مصيرهم الشخصي متحد مع مصير الأمة باعتبارها جسدًا واحداً.

ثانيا: النظرة الشاملة للتاريخ اليهودي على أنه تواصل عضوي واحد. فمن وجهة نظره، ليس الصراع بين اليهود والعرب وليد اللحظة ولا الأحداث السياسية المصاحبة، بل هو صراع بين كل أجيال اليهود وكل العرب. وهو يرى أن كل لحظة في التاريخ اليهودي تحوي في داخلها كل التاريخ اليهودي، كما أن المصير اليهودي عبر الأجيال يرتكز على الذاكرة الجمعية لليهود.

ثالثا: أن اليهود يعيشون داخل الإحساس بوجود صراع خطير مع قوى أقوى منهم. فهم يعيشون على خط النهاية.

ولكن الوحدة القومية والواقع البطولي/ الجمعي والدوافع التاريخية هي التي تضمن لهم النصر النهائي في الصراع.

ومن منطلق الحياة على خط النهاية الذي ما زال اليهود يعيشونه حتى الآن، جاءت النظرة إلى الحرب مع العرب على أنها حرب مقدسة تتطلب الفداء والإخلاص المطلق للجهود المكرسة في الجيش والأمن. ففي قصيدته **«من وراء السور»** التي كتبها تحية للجيش الاسرائيلي يقول:

ان وجود هذا البناء ـ السد

الذي لولاه لكنا (وفقا لأبسط القوانين)

نعم، لولاه لكنا

قد محينا بين عشية وضحاها بلا أي ذكر.

وهكذا يشعر الوجود اليهودي في فلسطين أنه يحيا في ظل الحماية التي يوفرها له الجيش الإسرائيلي والتي بدونها لاوجود لليهود في فلسطين.

يزداد وقع الإحساس بالحياة على خط النهاية لدى اليهود بعد حرب ١٩٥٦. ولقد عبر **الترمان** عن هذا الإحساس بصورة واضحة من خلال القصائد التي كتبها قبل الحرب. وفي أثنائها وهو في هذه القصائد لا يعتبر الصراع العربي - الإسرائيلي صراعا سياسيا محليا، بل هو صراع يحمل طبيعة مصيرية. ففي قصيدته **«في بداية يوم»** التي تعد من أخطر قصائده، يبرز مدى الحقد والكراهية التي يكنها الشاعر للعرب ومدى التبجح والغرور الذي يتعامل به حيث يقول:

ايتها الأمة العربية، ليس الانتقام حلمي

ولكن اذا كان ليل حلمك يسعى لضياعي

أعيد اليك حلمك، ايتها الأمة العربية

أعيده اليك في تابوت خشبي

...

أيتها الأمة العربية، منذ قيامي لم تدخري جهدا

اشعلت بي النيران والموت من حدودك

....

أيتها الأمة العربية، إنك حينما تقومين عليّ

تثيرين عدوا لم تعرفيه من قبل

وتشهد على ذلك حياته التي ظهرها الى الحائط

وتاريخي مع الحي.

....

أيتها الأمة العربية، فكري قبل فوات الأوان

الخيط أخذ في النحول

في أحلامك قيودك على يدي

وحاكمك يحكم عليّ بالطرد

أفيقي من أحلام الحماقة

فقد تكون هذه هي اللحظة الأخيرة

سيريك القتال كثيرا، ولكنه

لن يريك هذه الأمة على بطنها

وهكذا تقترب الصورة من الكشف عن الوجه الحقيقي للصهيونية التي لا تدخر جهدا في قلب الحقائق، حيث تتناسى أنها هي التي اغتصبت الأرض، وأنها دائما هي التي كانت تبادر بالحرب ضد العرب. فتدعي - وكما جاء في هذه القصيدة - **(منذ قيامي لم تدخري جهدا/ إنك حينما تقومين عليَّ تثيرين عدوا لم تعرفيه من قبل/ افيقي من احلام الحماقة/ سيريك القتال كثيرا).**

وتسفر الصهيونية عن وجهها الحقيقي. فبعد أن عملت على تجميع يهود العالم في فلسطين، وبعد أن أعلنت عن

عدائها لبريطانيا خلال فترة الانتداب (على الرغم من كل الشواهد التاريخية التى تثبت أن بريطانيا كانت تعمل لصالح القوى الصهيونية). وبعد أن دخلت فى صراع مع القوى الوطنية العربية فى فلسطين، ودخلت فى حروب مع العرب الذين هبوا لنجدة فلسطين. وبعد أن صرخ الشاعر غداة حرب ١٩٥٦ قائلا: **«لسنا متعطشين للأراضى»**، بعد كل هذا تنتقل الصهيونية إلى المرحلة الأخيرة فى مخططها وهى «التوسع الاستيطانى» على كل أرض فلسطين ومحاولة تحقيق حلم **«من النيل إلى الفرات»**؛ فها هو الشاعر نفسه يصبح من أوائل المتحدثين عن أيديولوجية «حركة من أجل أرض إسرائيل الكاملة» التى تكونت فى إسرائيل بعد حرب ٦٧ ومازال لها تأثيرها حتى الآن، حيث يقول: **«إن حرب ٤٨ منحتنا أعلى قيمة وهى شرط لا يمكن التنازل عنه نحو استمرار تاريخ الأمة، وهو «الحرية السياسية». تلك الحرية السياسية التى اقتنصها اليهود عام ٤٨ هى التى أعطتنا فى حرب ٦٧ كل فلسطين. وكما أشرت إلى أن الانتصار فى هذه الحرب كان بالنسبة لنا ضرورة حياة، فهكذا أيضا إنجازات هذا النصر. وكل الافتراضات التى تخاطر بالمحافظة على هذه الإنجازات، يجب أن ينظر إليها على أنها جاءت لتقوض هذا الانتصار ذاته»**.

وفى مقاله **«إزاء واقع لا مثيل له»** يقول:

«إن الانتصار فى هذه الحرب يرجع فى الأساس إلى أنه شطب بالفعل الفرق بين دولة إسرائيل وأرض إسرائيل. وهذه هى المرة الأولى منذ تدمير المملكة اليهودية الثانية توجد إسرائيل فى أيدينا. وهذا التلاحم التاريخى ينقصه عضو واحد وهو «شعب إسرائيل» الذى ما زال أغلبه فى الشتات.. الدولة والأرض هما الآن جوهر واحد».

وهنا نجد فى نظرية **الترمان** بعدين رئيسيين، يعبران عن تجاوب واضح مع التطبيق الصهيونى فى فلسطين:

البعد الأول: التطرق لمسألة شرعية السيطرة اليهودية على الجزء الغربى من فلسطين وأيضا على شبه جزيرة سيناء، وزعمه فى ذلك تاريخى وليس مجرد وجهة نظر علمانية. ويدين «النظرة الشاملة» التى يفسر بها أى حديث عن العلاقة بين اليهود وما يدعون أنه الوطن التاريخى باعتبارها صوفية وأسطورية، حتى فى الوقت الذى تطرح فيه هذه العلاقة بالمفاهيم العلمانية.

البعد الثانى: تجسيد العلاقة بالأرض. حيث تشكل الضفة الغربية أعماق علاقة اليهودى بالأرض. والتنازل عنها سيكون بمثابة تنكر للوعى التاريخى/ القومى وللذاكرة الجمعية لليهود، وهى الذاكرة التى تربط اليهود بكل فلسطين من خلال علاقة خاصة بالماضى اليهودى.

كما أنه يرفض رفضا قاطعا مقولة «السلام مقابل الأرض» والتى شاعت فى بلاغيات دوائر اليسار منذ حرب ٦٧، كما يزعم أيضا أنه بناء على الخبرة فى الحروب التى خاضتها إسرائيل مع العرب، لابد من أن يتشكك فى احتمالات التوصل إلى سلام حقيقى مع الدول المجاورة.

كما أن الشاعر لا يعترف بوجود شعب عربى فلسطينى له خواص توحدية ذاتية. فإن الصراع لديه هو صراع بين اليهود و «الأمة العربية»، ولذلك فإنه لايجب افتراض أن هناك «رؤية فلسطينية»، تسعى لتقويض جذور الوجود اليهودى.

نــورا أمــين



الفنانة «سامية حلبى»

الجنسية فلسطينية ـ أميريكية والهوية عالمية...

«سامية حلبى» فنانة عربية ـ فلسطينية أولاً وأخيراً كما تعتبر نفسها، على الرغم من أنها تعيش فى الولايات المتحدة الأميريكية منذ كان عمرها أربعة عشر عاما.

فذكريات القدس ـ موطنها الأصلى ـ ما زالت تقبع فى ذاكرتها وتغذى أعمالها الفنية التى تتطور بفضل تكنولوچيا أمريكا، ذلك البلد الذى عانت «سامية» أحيانا من اضطهاده لها لكنها لم تنكر أبدا امتزاج هويتهاالأصلية بثقافته.

تخرجت «سامية حلبى» فى جامعة إنديانا حيث قامت بدراسات عليا حتى عام ١٩٦٣، ثم بدأت بتدريس الفن التشكيلى لعدة سنوات فى المدارس الثانوية قبل أن تنتقل إلى هيئة التدريس بجامعة ييل Yale لمدة عشر سنوات.

ومنذ عام ١٩٧٦ تعيش «سامية» فى مدينة نيويورك حيث تعمل فى تصميم اللوحات التجريدية مستعينة بالكمبيوتر مما مكنها من الوصول إلى أشكال فنية لانهائية وأتاح لها التحكم فيما تنتجه بشكل أفضل ودون تكاليف شراء الخامات الفنية الباهظة، كما وفر بالطبع كثيراً من الوقت والجهد.

وإلى جانب ذلك امتدت تصميماتها الفنية خارج نطاق اللوحات التشكيلية ـ الكمبيوترية (التى تطورت على يد «سامية» فيما بعد إلى أشكال تتحرك وتتطور ببطء أمام المشاهد وعلى شاشة التليفزيون الموصل بڤيديو، مما يعتبر آخر صور تأثير التكنولوچيا على الفن وامتزاجها به) لتصل إلى مجال تصميم الأزياء للعروض المسرحية الراقصة، حيث قامت بتصوير حركات الراقصين فوتوغرافيا قبل أن تخضعها للكمبيوتر ليجردها إلى خطوط أساسية ـ أفقية ورأسية ومائلة ـ متداخلة، لتحولها هى فيما بعد إلى رسومات تطبع على

(*) هذا المقال منقول بتصرف عن حوار بالإنجليزية مع الفنانة سامية حلبى.

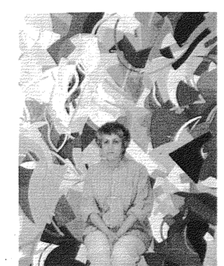
ملابس الراقصين، فيرى المشاهدون الحركة فى الوقت نفسه الذى يرون فيها صورة الهيكل الأساسى لهذه الحركة على الملابس، كما يرونه فى شكل تجريدى مشابه على شاشة الڤيديو العملاقة فى خلفية العرض الذى صممته «سامية حلبى» أيضا. ومع إبداعها فى الفن وفى التكنولوچيا، فإن «سامية» لم تسلم من اضطهاد مؤسسات السلطة التى لا تكف عن تجاهل غير الأوروبيين الغربيين، بل تنبذ اجتماعيا وإعلاميا العرب والهنود الذين ساهموا بشكل ملحوظ فى تطوير الصناعة والتكنولوچيا الأميركية بسبب تفوقهم المعهود فى العلوم والرياضيات، وأبسط مثال على ذلك هو الدعاية الأميريكية التى تتخذ صورة الأوروبى الغربى الأشقر للإعلان فى صناعتها وصانعيها، فى الوقت نفسه الذى لا تتوانى فيه هذه الصناعة فى استغلال المواهب والعبقريات العربية والشرقية لصالحها.

أما فى حالة «سامية حلبى» التى تقتنى متاحف أميريكية عديدة أعمالا لها، فيتجسد ظلم المجتمع الأميريكى على المستويين الإعلامى والفنى؛ حيث ترفض هذه المتاحف عرض أعمالها فى معارضها العامة ربما حتى لا ترسخ صورة الفنان العربى الناجح - تلك الصورة التى تروج بالضرورة للثقافة العربية - خاصة حينما يتعلق الأمر بامرأة عربية من القدس فى مجتمع ينظر فيه إلى الفنان، أو الرسام على وجه الخصوص، بوصفه جنديا من جنود الدعاية للرأسمالية وثقافتها. هكذا أيضا رفضت فرقة الرقص التى صممت لها «سامية حلبى» الملابس والخلفية المسرحية، أن تكتب فى برنامج العرض الذى يوزع على الجمهور اسم البلد الذى ولدت فيه «سامية» حفاظا على الود مع السياسة والفنانين المدافعين عن إسرائيل.

ومع ذلك فإن هذه الفنانة التى جاهدت الشعور بالاغتراب والنبذ والاضطهاد، وحفرت فى الصخر بإرادة حديدية لتصنع لها اسما فى الوسط الفنى الأميريكى حيث تستعر المنافسة كل يوم أشد من الذى قبله، تؤكد انتماءها للثقافة الأمريكية حتى وإن كان لا يضارع انتماءها للثقافة العربية التى ينبع منها إبداعها ليتطور عند لقائه بالنسق التكنولوچي الأميريكى. تفضل «سامية حلبى» أن تعتبر نفسها عربية الأصل تطمح إلى العالمية، وترى أن فنها هو رحلة إبداعية وصلت معها إلى مرحلة التكنولوچيا، وبدأت منذ عشرات القرون برسومات فى الهند وشمال أفريقيا فى مرحلة ما قبل التاريخ، وقبل أن يبدع العرب الكتابة والحروف ويتطوروا فنيا بهذه الرسومات تطورا لا يقدره سوى المتعصب للغرب. ولعل الجمهور الأميريكى والأوروبى لا يعرف أن الرسومات التجريدية قد بدأت على يد العرب فى العصور الوسطى، وذلك بسبب التعتيم الإعلامى على هذا الأمر، والذى يؤدى برؤيته المتحفية للفن العربى والإسلامى إلى اعتبار منتجات هذا الأخير مجرد أدوات لتزيين المنازل أو اكسسوارات لديكور الأماكن؛ ويساعد على هذا التعامل مع هذه المنتجات خارج سياقها الثقافى، فلا يستطيع الطرف الآخر أن يدرك الجو العام والمعمار الذى يحيط بها. وتعتقد «سامية حلبى» أن ظلم الغرب للعرب لا يباريه سوى ظلم العرب لأنفسهم، ومثل محاولة بعض الفنانين التشكيليين العرب أن يروجوا لرسوماتهم بأن يقحموا عليها موتيفات من الخط العربى فتصبح أكثر مبيعا كما لو كانوا يستخدمون أحد أشكال تعبير الهوية العربية عن نفسها استخداما تجاريا، فيقللون من قدرها ومن قدر فنهم الذى يتحول فى هذه الحالة إلى عرض من أعراض الإحساس بالنقص أو الدونية.

«سامية حلبى» تقدم لنا نموذجا فريدا، ليس فحسب للوجود الثقافى العربى فى الغرب، أو للتأثير الغربى على الفن العربى، بل للهوية الغربية والشرقية حينما تمتزجان، لتظهر فى النهاية هوية عالمية تتغذى على اختلاط الثقافات وتعددها، هوية ربما تكون أصيلة وكامنة منذ بدء الحضارة لكنها لا تفصح عن وجودها إلا فى أشكال من الاختلاف والتباين تميز بين البشر وتجمع بينهم حتى إن استغلها بعضهم استغلالا سيئا لتحقيق نوازع عصبية قومية هى كامنة منذ البدء.

نورا أمين

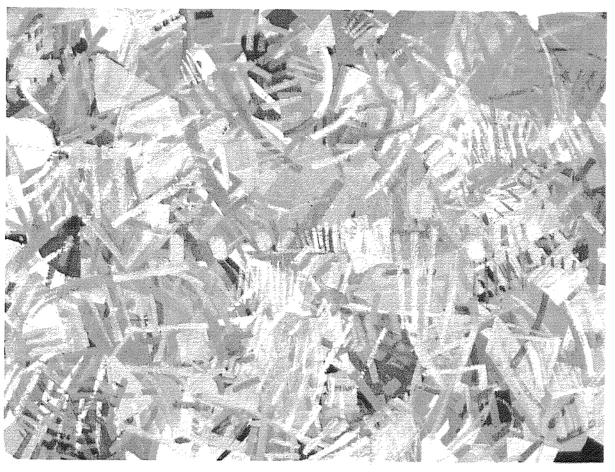


الفنانة سامية حلبى أمام إحدي لوحاتها

الجنسية فلسطينية أمريكية
والهوية عالمية



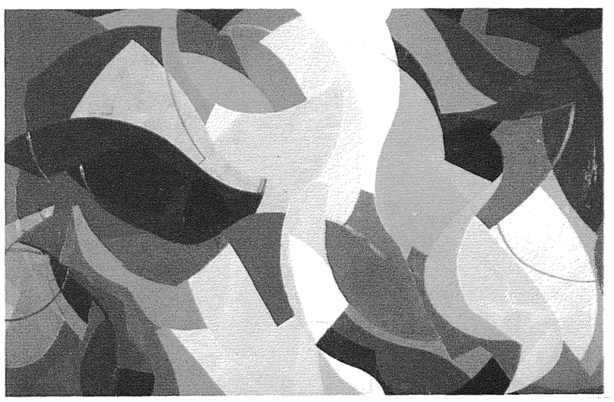
الرياح أكريلك (٢٠سم × ٤٠سم) ١٩٨٦



خطوات متقاطعة «خصوبة» زيت (٤٨سم × ٣٦سم) ١٩٩٣



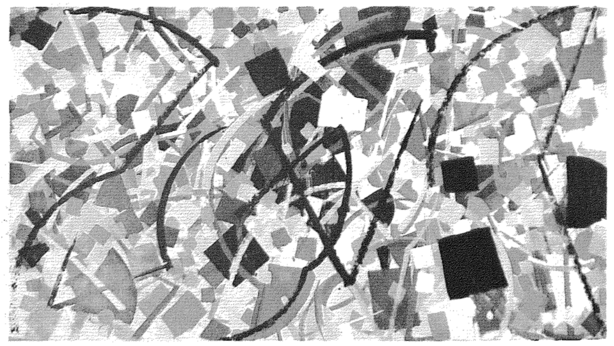
نافذة جديدة ـ زيت (٣٩سم × ٣٢سم) ١٩٩١



التحول والنمو ، زيت (٤٤سم × ٦٦سم) ١٩٨٧



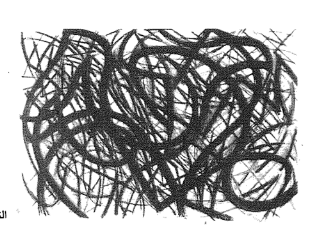
من أجل بولوك وتومين ، أكريليك (١٧٠سم × ٩١سم) ١٩٨٦



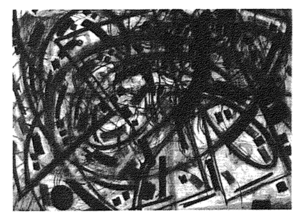
أشباه وعلامات ، أكريليك ، ١٩٨٦



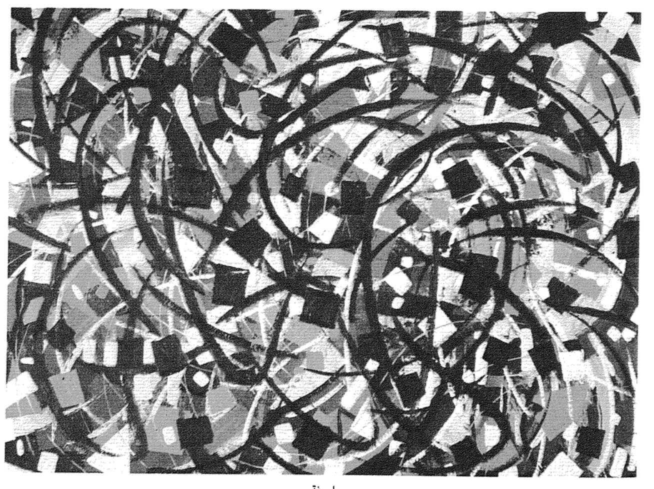
فحم على ورق ، (٥٠سم × ١٠٤سم) ١٩٨٤.



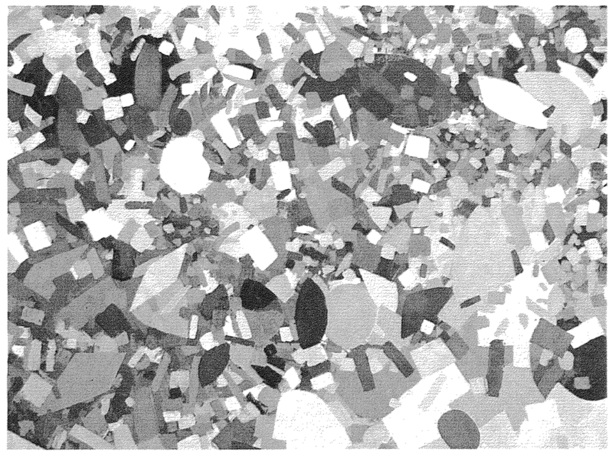
التفات إلى الخلف ـ ستيورات أ. هابرلى ، فحم على ورق



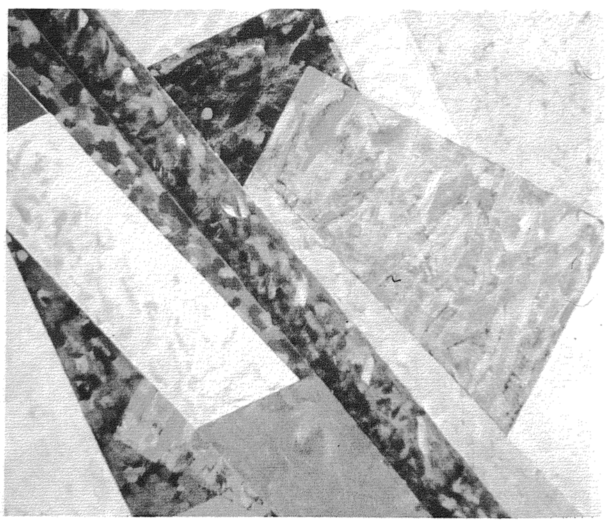
من أجلى ، (٢٢,٥سم × ٣٠سم) فحم وشمع ، ١٩٨٤.



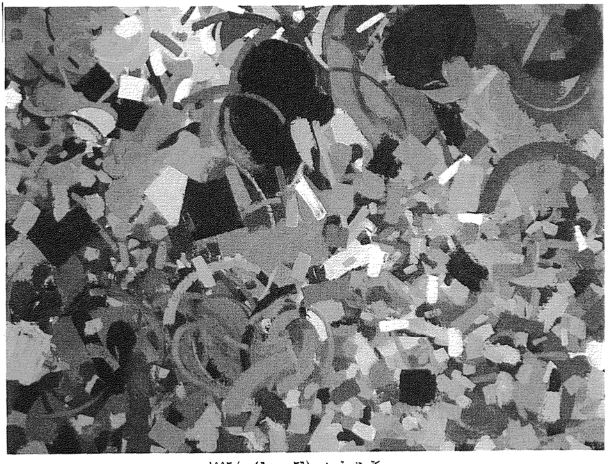
عاصفة



العودة ، زيت (٤٨سم × ٣٦سم) ١٩٧٩



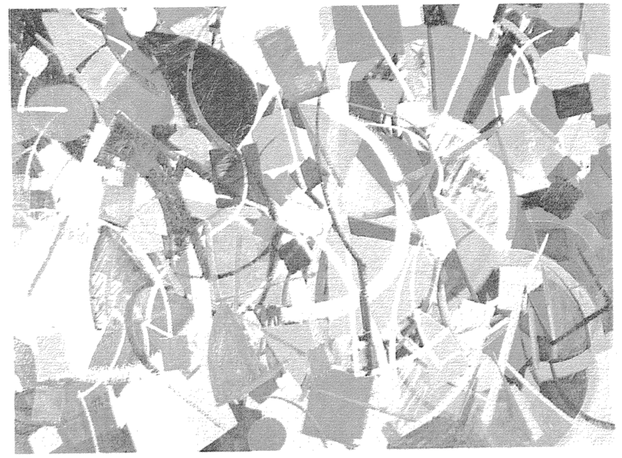
ارابيسك ، زيت (٤٨سم × ٤٢سم) ١٩٨٠



حركة متنوعة ، زيت (٣٦سم × ٤٦سم) ١٩٩٣



من أجل مارك ، زيت (٤٢سم × ٥٦سم) ١٩٨٧



الراقص ، ١٩٨٦

برنارد فرانك*
ت: أحمد عمر شاهين

عن الشعر العبرى الحديث

يعتبر بياليك، وتشيرنيكوفسكى وشنئور شعراء الشتات فى الشعر العبرى الحديث، أما من تبعهم من الشعراء فقد تخلوا عن جذورهم الأجنبية، وأصبحوا يُعرفون بالشعراء الفلسطينيين (قبل ١٩٤٨) بعد هجرتهم إلى فلسطين، وقد تمت الهجرات اليهودية الأولى إلى فلسطين فى ثلاث موجات كبيرة مميزة:

الموجة الأولى سنة ١٨٩٠ مع بداية الاضطهاد الروسى لليهود، الموجة الثانية فى أوائل القرن العشرين شجعتها الروح التى انتشرت نتيجة للثورة الروسية سنة ١٩٠٥، الموجة الثالثة جاءت بعد الحرب العالمية الأولى وكانت نتيجة لتصاعد عمليات اضطهاد اليهود أيضا.

حين قامت الثورة الروسية سنة ١٩١٧ أعلنت أن اللغة العبرية لغة دينية برجوازية، ومنعت استخدامها فى روسيا، وسجنت عددا من الكتاب اليهود لنشاطهم المعادى للدولة، وبتأثير من مكسيم جوركى لدى لينين، أُفرج عنهم على أن يغادروا البلاد. وقد كانت روح الريادة مغرية ومعدية بالنسبة للعديد من الشعراء، فأصبحوا يسعون للهجرة إلى فلسطين، وقد دفعتهم هذه الهجرة، وهم كتّاب الشتات، بعيدا عن شعر الحزن والوعظ، وأوجدت فى شعرهم الفرحة والتعاطف.

وأصبح الشعر الدعائى، فى هذا الوقت، حتميا، فقام شعراء «الكيبوتس» بتمجيد العمل اليدوى وتربة أرض الميعاد، ومثل معظم الشعر الدعائى، فقد ظل شعرهم مرحليا ومناسبا لروح زمانهم (من هؤلاء الشعراء: ليڤى بن اميتاى، بنيامين تاننباوم، جيهيشوا بابينوف وفانيا بيرشتاين).

ظهر بجانب هؤلاء الشعراء، كتّاب الموجة الثانية من الهجرة مثل: ريمون، راشيل، وشيمونى الذين تغنوا

* برنارد فرانك هو أستاذ الأدب المقارن بجامعة بافالو فى نيويورك، والمقال من مقدمة كتابه «الشعر العبرى الحديث» الصادر عن جامعة «ايوا» فى الثمانينيات..

بفرحة الاستيلاء على الأرض الجديدة، ومع أنه من الصعب القول إنهم مجددون بالنسبة لمن سبقوهم، إلا أن مجال رؤيتهم كان أرحب من شعراء الكيبوتس، ونجحوا فى تبسيط مقاييس **بياليك** والتوراة الصعبة، فمثلا كانت **راشيل** (١٨٩٠ - ١٩٣١) رائدة فى كتابة القصائد باللغة العبرية الدارجة، وضمنت قصائدها حبها للأرض وأحزانها الخاصة.

بجانب هاتين المدرستين الساذجتين، برزت مجموعة مختلفة من الشعراء يمكن أن نطلق عليهم الشعراء المدنيين (نسبة إلى المدنية) تتحرك بعكس الروح الجماعية للكثرة، تنظر إلى العيوب والنواقص وتنقدها، من هؤلاء الشعراء **إبراهام شلوفسكى، ناتان الترمان، ليئه جولدبرج وأورى جرينبرج**.. وكان تأثرهم الأدبى مستمدا من أوروبا الغربية، من **فرويد** والرمزيين الفرنسيين والتعبيريين الألمان، وجد هؤلاء الشعراء أنهم لا يستطيعون تجاهل قلق الفرد وسط الحماسة الزائدة فى أيامهم، وهكذا نجد شاعرا مثل **إبراهام شلوفسكى** يتعامل فى قصيدته «خطبة مواطن عن جيرانه» مع الضيق واليأس من الحياة فى المدينة ، يقول:

شقتى فى بناية خماسية الطوابق
نوافذها متقابلة
كوجوه متعددة فى مرآة.
تجتاز مدينتى سبعون مواصلة.
كلها تنضح حتى الاختناق
بنتانة الأجساد

بينما نجد **ناتان الترمان** فى قصيدته «الليلة» ينقب فى غربة زوجين، وفى عجز الإنجاز بين محبوبين على المستويين الجسدى والعاطفى:

الليلة
تنافر هذه الجدران
معركة من الصمت
بين الجسدين المتقاربين
كحياة زائلة لشمعة

بينما تغنى **ليئه جولدبرج** بحرارة - ومع ذلك ليس بحميمية - عن الطبيعة والحب . ولم تعتنق قط أى آراء قومية فى شعرها:

مئات من لحظات الصمت
ولا دمعة واحدة.
الجبال خرساء
خطونا منهكين فى الشوك
وهبت الريح جنوبا
فى مفترق الطرق وقفت زيتونة عتيقة
وجهها العجوز استسلم للريح الدائمة
خطونا مهزومين وسط الشوك
وهبط الليل.

- ٢ -

فى أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات بدأ القراء يلتفتون إلى جيل جديد من الشعراء لهم أسلوبهم الخاص وسخريتهم ورؤيتهم الجديدة، وقد أطلق عليهم جيل **البالماخ** (وهم الذين اشتركوا فى حرب ١٩٤٨)، بعضهم وُلد فى فلسطين والبعض الآخر جاء إليها صغيرا، ومعظمهم عاشوا فى «الكيبوتسات»، اختطوا لهم خطا جديدا، فلم يحركهم إفراط **بياليك** فى تعصبه ولا تقيد شعراء سنوات الحرب العالمية، ومن هؤلاء الشعراء ومن سار على خطاهم: **يهودا عميحاى، بنيامين جلاّى، امير جلبوع، شلومو تانى، حاييم جورى، أفنر ترينين وآبا كوفنر.**

وقد تحولوا إلى الأدب العالمى يستقون منه ويقلدونه، وأضحى مصدرهم الرئيسى هو الأدب الأمريكى والإنجليزى. وفى بلد تصعد وتسقط فيه الرموز السياسية بسرعة، فإن العقد المبرم بين الشعراء وتحلق جمهورهم حولهم كان قصيرا، وعاش شعراء المدنية ليجدوا أنفسهم محل هجوم وانتقاد، وبأن نغمتهم لم تعد مرغوبة.

وظهر فى الخمسينيات والستينيات شعراء أصغر سنا مثل «**ناتان زاخ**» بدأوا يشجبون التنميق الزائد فى النظم ويطالبون بلغة نثرية مباشرة للشعر، لغة تخدم المشاعر والأفكار فقط لا أن تكون زينة لهما، باختصار سار الشعراء الأصغر سنا على خطى الشاعر الأمريكى **وليم كارلوس وليامز**.

فى عقد السبعينيات والثمانينيات، ومع تذبذب الأشكال الشعرية عموما، برزت أذواق شعرية مختلفة مرة ثانية، فشعراء مثل **مئير وزلتير ويوناه والاش وعوديت بيليد** ارتكزوا مرة أخرى على فنية اللغة، واهتموا - بشىء من العدالة الشعرية - بالإفراط فى الفردية، والعودة إلى الاهتمام بالأسلوب والنظر إلى العالم ككل بحيث يخيل للمرء أننا نعود مرة ثانية إلى البدايات مع **بياليك**، ومع ذلك فإن التاريخ لا يتحرك فى دوائر، والنهايات الحلزونية لا تتلامس، فالشكل الحالى يقع فى مكان ما بين **بياليك وزاخ** وإن كان أقرب إلى الأخير نوعا ما.

فى الوقت نفسه لم يقف الشعراء الأكبر سنا ساكنين، **فليئه جولدبرج** فى سنوات حياتها الأخيرة أظهرت بوضوح قدرتها فى الفعل الشعرى مستغنية عن غنائيتها الملازمة لها، ففى قصيدتها «مخاطر التدخين» تصور آلام القلب والوحدة فى العمر الطويل، بالسخرية والإقلال من شأنهما. كما أن **أمير جلبوع** - من جيل **البالماخ** - بدأ بالتجريب فى اللغة، ونستطيع أن نرى فى أعمال هؤلاء الشعراء المتأخرة مستويات توازى مثيلاتها فى الأدب العالمى، تأثرا **بنيرودا وميروين وأوريان ريتش** على سبيل المثال، وجميعهم تقريبا تخلوا عن البحور الثابتة والمقطوعات ذات الشكل الجامد فى سبيل أشكال أكثر تحررا.

- ٣ -

فى فترة قصيرة نسبيا وُجدت فى الشعر العبرى المعاصر كثير من التقسيمات إلى فترات ومدارس أدبية، لو نظرت إليها من بُعد لوجدتها مندمجة بعضها ببعض كالغابة، ولكى نستطيع فهم هذه الغابة، اخترت شجرة واحدة لتحليلها من زاوية قريبة تعطى فكرة عن الغابة جميعها، واخترت لذلك الشاعر **دان باجس**: يعتبر **باجس** أحد أهم الشعراء العبريين اليوم، فى ديوانه «مخ»نجده يكتب ما يمكن تسميته بالشعر Brain العالمى، ونماذجه تبدو إنجليزية - أمريكية، ولغته مريحة وشعبية، مفرداته مطعمة بكلمات أجنبية، وبرغم عدم النقاء الذى تبعثه هذه المفردات المتناثرة وسط اللغة التوراتية، فإن لها تأثيراً منعشاً يجعل المرء يقول فى النهاية: **لاشىء مقدس**.

يستخدم **باجس**باستمرار لقطات سينمائية، ينتقل من الواقعية للفانتازيا، ومن الحقيقة إلى الخيال، ومن الحاضر إلى الماضى، من المأساة إلى الملهاة ويعود مرة ثانية.

فى قصيدته «قلب مرتجل» يتحرك من واقع القلب إلى خياله، وما يبدأ باعتباره استعارة مطلقة يكتسب واقعية كاملة: المدرج والخيل والأوركسترا، الكل مهيأ لتداعى الاكروبات، ثم فى آخر سطر فى القصيدة نرجع بلطف إلى الحقيقة الخارجية:

لكننا يا قلب..

نعيش فى الفضاء الأزرق

وهذه السقطة الحرة..

وهذا الفرح اللاذع.

فى الصورة التى يقدمها فى قصيدته «حفريات»، ينتقل **باجس** من عالم الحيوان إلى عالم الفن، ومع ذلك فإن إلهة الحب الأثرية التى تتحول إلى رخام ليست ناشزاً وسط كل المنكرات الأخرى فى القصيدة. فإلهة الحب «أذرعتها هواء» ليس فقط بواقع حال التمثال، ولكن أيضا بالسمكة التى «رفضت نفسها/ وتركت فقط بصمة عظامها على الصخر».

فڤينوس برفضها ذراعيها رفضت الحب، ولكن السخرية القاسية فى القصيدة تأتى من معرفتنا أن **ڤينوس** لم يكن لها رأى فى فقد ذراعيها أكثر مما تملك تلك السمكة من رأى فى فقدان جسمها على الصخر المصهور.

فى قصيدته « نقطة الأصل» نتتبع المتحدث وهو يتأمل ويتجول خلال ذاكرته «فى المكتبة عند الغروب» واقعه الحالى صعودا إلى طفولته، متحررا من الزمن، يطير مسرعا إلى نقطة السكون فى فراغ فسيح «تاركا وراءه أثر الماضى الشفاف»، كطيران خيالى لصاروخ فى الفضاء، ويعود ثانية بغير توقع برغم حقيقته، فالماضى وقود يدفع المتحدث وراء الحقيقة والزمن والجاذبية.

فى قصيدته «سافان» يذكرنا بقصيدة «وتمان» حيوانات، فى تصويرها ضعف الإنسان وحماقاته، وتسير القصيدة قدما واقعية ومنطقية تماما، ثم فجأة يقلع الخيال، الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى «يركب متطوعا دراجة نارية، ومع ذلك يقلب هذه الوسيلة الكوميدية بسخرية:

له عشرون اصبعا

وأذنان

ومئة قلب.

فى تعامل «**باجس**» مع الأشياء نتذكر «**ريلكه**»، الفرق أن قصائد «**ريلكه**» تشتمل على ملاحظات ميتافيزيقية بينما «**باجس**» يبتعد متوغلا فى السريالية.

لم يتنكر **باجس** لجذوره، فقصيدة «الإخوة» تدور حول قدر **قابيل** القاتل الأول، وفى قصيدة «سيرة ذاتية» **هابيل** الذبيح هو المتحدث وقد أصبح المقتول الأول، كلتا القصيدتين تتخذان من رواية التوراة نقطة البداية، ومع ذلك نخرج بتصور أكثر اتساعا، **قابيل** ليس المجرم تماما، و**هابيل** ليس الضحية تماما.

وباجس لا يتدخل فى قصائده، كالمخرج الذى يعرف عمله تماما؛ يترك شخصيات موضوعاته تنطلق بكل قوة تصوراتها، ويحوم حضور الشاعر فقط بلهجته، كالابتسامة مثلاً. يوجد فى شعره حس بالسرعة والتنوع كما لو أنه يريد أن يعوّض عشرين قرنا من الزمان كان فيها نتاج الشعر العبرى بطيئا، ولذا يبدو شعراء العبرية الطليعيون غير صابرين، يريدون أن يعبرُوا عن كل موجة جديدة فى الأدب.

فتجربة «امير جلبوع» فى بناء الجملة تقتفى خطى «جرترود شتاين، وكلمات «داڤيد أفيدان» تسير فى إثر رواية جيمس جويس «فينجانزويك» بينما «بنيامين جــلاىّ» ينقض على التعبيرات الأجنبية، مختلفا عن «باجس» باستخدامها بعضوية أكثر فى شعره.

ـ ٤ ـ

يوازى عنصر السرعة فى الشعر العبرى الحديث، الصراع الحاد للأولويات فى التزام الشعراء.

والصراع فى الشعر الإسرائيلى المعاصر يتمثل فى اتجاهين: اتجاه الواجب نحو الآخرين.

واتجاه يتركز حول الذات أى واجب الفرد نحو نفسه.

ويتحدد هذان الاتجاهان فى عدة موضوعات: الله/ الدين والقومية والروابط العائلية والحب الرومانسى والصداقةوالعالمية.

أ ـ **الله/ الدين:** عند اليهودى الإسرائيلى فإن الدين والقومية لا ينفصلان، كل طفل فى إسرائيل سواء يذهب إلى مدرسة عامة أو دينية يجد نفسه يوميا مغموسا فى الدين، ولكن لكى تسير عجلة الحياة لابد من الفصل بين الحياة والدين. ولقد برزَ الصراع عدة مرات حول هذا الموضوع، وقذف المتدينون المتعصبون العربات بالحجارة لأنها تعمل يوم السبت.

بالنسبة للشاعر فإن هذا الصراع الدينى العام قد ضاق حتى وصل إلى عقيدته، ولكن بسبب التزمت الدينى فى إسرائيل، فإنه حتى بالنسبة لمحطمى التقاليد الدينية، فالأمر ليس سهلا للوصول إلى جواب شخصى ذاتى، فجذور الشاعر واهتمامه برد فعل الجماهير تجاه عقيدته، مازال يدخل فى الاعتبار، فليس مستغرباً إذا لسنا أن شعائر العابد مازالت عالقة فى القصيدة العبرية المعاصرة، ليس فقط بلغتها التوراتية ولكن بإشاراتها إلى التوراة وما سبقها من قوانين دينية وكتب الصلوات عموما، وحين تحكم هذه الإشارات القصيدة، فإنها تموت ميتة طبيعية عند الترجمة، وأية ملاحظات أو تهميشات لن تعيدها للحياة ثانية. مثلا فى قصيدة «إلى نتسير» نزهة ليلية تسرد حزن فقدان صديق:

مضينا
أنا والليل وفردريكو
قطّعنا القمر شرائح
وخففنا الحزن بالغناء
قال الليل: الرياح
وقال فردريكو: الجيتار
وقلت: الصمت.
ثم قرعنا النوافذ
فقامت المدينة كلها الى حلمها
فأعطينا كل فرد شريحة من القمر
وبكى فردريكو أغنية وحيدة
حتى تقطعت أوتار الجيتار
وتحولنا ثانية فوق الأرض العارية
أجبناها بوحشية
وذهب الليل وراء القمر
وذهب فردريكو فى دم أغنية
وبقيت وحدى لأحكى...

يمكن للشطرة الأخيرة أن تقف دالة على نفسها، ومع ذلك تكون دلالتها مكثفة إذا عرفنا فيها كلمات الرسول الذى جاء يبلغ أيوب سوء حظه، فالفقدان هنا يحقق أمرا عالميا والألم يتضخم.

ومثلا فى قصيدة «توفيا دبنر» أبى:

تلك الليلة ذاتها

سطع والدى

ككوة فى سفينة نوح

تلك الليلة ذاتها

كنت كظل يلتصق

بأجنحة الضوء

أما الليلة.. فأبى

يكتسحنى..

كما يحيط الظلام بالشمعة..

إن الممتلكات الدينية التى وصفها «بيساليك» فى قصيدته التى تحمل العنوان نفسه لا توجد هنا، فالشاعر قد استخدم لغة مشتقة من كتاب الصلاة، المقطوعتان الأولى والثانية تبدأن: تلك الليلة ذاتها، والمقطوعة الأخيرة تبدأ: الليلة..، فى كتاب الصلاة هذه الكلمات تبدأ فى الإجابة عن سؤال: كيف تختلف هذه الليلة عن باقى الليالى؛ والتى يسألها الولد تلقائياً لأبيه عن أمسية البسفور.

كثير من الرموز الجارية فى الشعر العبرى الحديث والمعاصر لا تزال تشتق من الأرض والنصوص التوراتية، فنحن نعيش فى عصر يرى أن امتداد اعتقادنا بإله تقليدى يؤخذ غالبا باعتباره مقياساً عكسياً لذكائنا، فالشاعر الإسرائيلى إذن فى حيرة مضاعفة، ويمكن أن نسميه ساذجا أو يهوديا «غلباناً»، ويجب على النفس أن تحارب كل هذه التناقضات الكثيرة لتؤكد معتقداتها. لكن الفجوة تتسع مع بعض الشعراء الأصغر سنا، **فناتان زاخ** وهو معاصر **لباجس** يشبّه الله برجل يجلس عند طرف شارع يراقب المشاة اللاهين عن وجوده، والمتحدث فى قصيدة **«دوف خومسكى»** «المسافة بينى وبينك» يقولها بشكل أقسى، شاكيا من التفاوت بينه وبين الله.

فى بلد حيث الموت عنفا حادث يومى، يجب على الأحياء التشبث بالاعتقاد فى الروح والخلود، بالنسبة للشاعر **«بنيامين جلاى»** الإجابة واضحة قاسية:

أتعيش روح الإنسان إلى الأبد!؟

من الذى يعد! المحبة أم اللعنة؟

كلب حى خير من أسد ميت

لأن الحياة لا تمنح مرتين.

بالنسبة **«لإسرائيل أفرات»** وشعراء كثيرين لاتزال الروح حقيقيه ومقدسة إلى أبعد حد، وإن كان **«دان باجس»** يهزأ بالأرواح الهائمة التى تشكك بالأعراف.

ب ـ القومية:

وقع الشاعر الإسرائيلى بين ضغوط خارجية وداخلية، ليبرر قيام الدولة ويُعلى تقاليدها من ناحية، وليعبر عن حقيقته الفنية من ناحية أخرى، وهو يعرف أن الأخيرة هى التى تؤكد مواصفات عمله باعتباره فنا باقيا عبر الزمن. الشعر المحلى مدّعى الوطنية يمكن رؤيته فى الفترة القصيرة منذ أوائل القرن العشرين فى قصائد شعراء **الكيبوتس**، ولم يستمر ذلك طويلا، حتى التفاؤل المجرد بدأ يتضاءل نتيجة تطور الأحداث، وحتى النقد الاجتماعى الذى احتاج إلى شجاعة لكتابته تحول إلى مجرد دعاية، وعلى طريقة شعراء العصر الوسيط الإسبان، كتب الشعراء الإسرائيليون كثيرا من القصائد للاحتفاء بالمدن التى احتلوها خاصة القدس.

هذه القصائد تختلف بشدة عن القصائد التى كتبت عن أماكن أجنبية، وبالطبع فإن الكتابة عن أماكن أجنبية

تحرر الكاتب من رقيبه الداخلى لولائه القومى وولائه للدولة.

وقد وُجّه النقد إلى الشعراء لعدم تعاملهم مع موضوع الصراع العربى - الإسرائيلى، فقد التزم الشعراء بالشىء الوحيد الممكن ... الصمت. ولو كانوا فى سبيل الدعاية لإسرائيل، لأمكن تسخير أدبهم ليكتبوا أو يفكروا بحرية، فضغط الرأى العام عليهم، أو توقع هذا الضغط، يجعل التخلى عن ذلك مستحيلاً، فالشعراء الذين اشتركوا فى حرب ١٩٤٨ مثلا وبدأوا فى التعبير عنها، لم يحددوا فى شعرهم وقائع معينة و أماكن أو أزمنة.. ولكن مشاعرهم كانت واضحة مع الفكر الصهيونى.

جـ - الروابط العائلية:

الصراعات الناتجة عن العلاقات الأبوية والزوجية ليست بالطبع خاصة بالشعر الإسرائيلى، ولكن شدة الروابط العائلية اليهودية تزيد من حدتها.

كثير من القصائد تتعامل مع العلاقة بين الأب والابن لأنها مسيطرة فى الأدب العبرى أكثر من العلاقة الأوديبية بين الابن والأم، لكن الذنب والاتهام الموجودين فى هذه القصائد يشيران إلى وجهة أخرى، فالمتحدث يشعر أنه خذل والده، وعادة يكون الأب ميتا؛ لم يحبه بما فيه الكفاية، ولم يساعده بما فيه الكفاية، أو يشعر أن الأب قد خذله فى توقعاته وأنه لم يعطه الحب الكافى.

أين الطريق إلى البيت، يا أبى؟
يا بنى: الطريق إلى البيت أين؟
خائف يا أبى فالدنيا تظلم
يا بنى الدنيا تظلم وأنا خائف!

هكذا يكتب «**اتيامار يعوز كيست**» فى قصيدته «أبى»، فالأب الذى يُنظر إليه باعتباره هاديا، يبدو هنا صدى لابنه، العجز نفسه والرعب نفسه يطوقهما والشاعر يخرج من هذا بمزيج من الشفقة والتقارب.

التركيز على علاقة الأب - الابن يفسّر عمليا عشرات القصائد التى تتناول هذا الموضوع، ولنرجع إلى قصة التضحية الواجبة من إسحق (اسماعيل) لأبيه إبراهيم.

القصائد التى تتناول موضوع الزواج نادرة. ربما تفسر مقولة «**ريلكة**» الحب الفاشل أكثر بكثير من الحب الناجح». فالعلاقات الزوجية، إذا عولجت شعرا، تظل غير محددة، فمثلا قصيدة «**ناتان الترمان**» «الليلة تتحدث عن زوجين يعرفان بعضهما منذ مدة طويلة، ويتقاسمان الفراش نفسه، وبينهما علاقة زوجية كاملة، ولكنه لا يخبرنا بشىء محدد عن ذلك فى القصيدة.

د - الحب الرومانسى:

القصائد عن عذابات الحب وفشله عامة فى الأدب الإسرائيلى كما فى غيره. الصراع هنا ليس مع الزواج التقليدى والدين، بل معظم الصراع يحدث بين التوقعات والواقع أو كما قيل «القلب يطلب أكثر مما يستطيع أن تعطى الحياة».

فى قصائد «**استر راف**» وإلى درجة ما فى قصائد «**ليئه جولدبرج**» يوجد إحساس قلق بإنكار الذات أمام المحب الرجل، إحساس الأمير الساحر وسندريللا التى لم تأت من وراء الفرن، ومع ذلك حتى هؤلاء النسوة اللواتى يضعن كل حيواتهن على خط الحب، نجد بالمقابل أن الفنانين بدعواتهم العديدة مستغلون شرهون إلى للتجارب التى ادخروها من آلامهم، لعسل أغانيهم

القادمة. نجد في العديد من القصائد انعدام القدرة في الحب الرجل.

في قصيدته «ث. كارمي» (يقظة) مثلا، نجده يرهب مواجهة حبيبته في ضوء النهار، وفي قصيدة لناتان زاخ «من عالم لآخر» نجد أن الرجل العاجز تحطمه ضحالة وسائل الأنثى المتزايدة، ومع أن هناك قصائد تتحدث عن الحب الناجح، إلا إنه قُصد بها أن تكون قصائد مرحة مثل قصائد «**أهارون أمير**».

هـ - الصداقة:

بين الروابط العائلية والعاطفية تستكّن الصداقة بشكل مريح. إعجاب رجل بآخر مشبع بالحاجة إلى العاطفة الأبوية، بينما الولاء يصبغ هذه العلاقة بشبهة علاقة حب. كثير من قصائد الصداقة مراثٍ، والخسارة الشخصية تتوازن هنا مع الحاجة القومية، وقد تصل إلى درجة اتهام النفس من أجل حياة الصديق كما في قصيدة **أوري برنشتاين** «محادثات».

و - العالمية:

النقد والشعور بالذنب يلحقان بالكاتب الإسرائيلي حين يتحول من الثقافة العبرية التقليدية إلى العالمية ومع ذلك فإن إيقاعات الشعر الأوروبي والأمريكي قد امتصت وتمثلها الشعراء اليهود مع أساطير الثقافات الأخرى. فرأينا قصائد مثل «نرسيس» **لافرات**، «دون كيشوت» **لتومير**، و«أودسيوس» **لجوري** .. وكلها تستخدم رمزاً ملائماً لصراعات الشعراء.

ز - الذات:

يسحب الشاعر الإسرائيلي الذات ليدفعها ويسقطها إلى أسفل بقوى معارضة لتتمثل في القصيدة. يقول **إسرائيل افرات:**

يقولون: الطائر يغني
أكثر حلاوة
حين يكون أعمى

إن الفنان الحقيقي يسعى إلى أن يظل دائما مخلصا لرؤاه أكثر من أي شيء آخر، وإذا خان الفنان نفسه في أثناء عملية الخلق.. وخان أسباب رؤاه فليتساءل المرء مع الشاعر «**ويتمان**»

لماذا بالله يخونهم؟

أما عن المرأة الشاعرة في الأدب الإسرائيلي، وهي بالطبع أقل عددا من الرجل، ففيما عدا «**ليئه جولدبرج**» التي توفيت سنة ١٩٧٠ لم تحقق أية شاعرة عبرية أخرى شهرة عالمية، ومنذ أيام الريادة لا نكاد نذكر سوى «**راشيل**» حتى لو لم تعد تُقرأ الآن، أما «**يوكيفيد ميريام**» فلا يوجد في شعرها سوى قصائد الجيتو، أما «**استرراف**» و«**ميريام شتكلس**» فلا تزالان متمسكتين بقلعة القديم.

ثم هناك «**زيلدا**» المولودة سنة ١٩١٤ التي تمتلك حسا جميلا باللغة، وهو حس كلي وليس جزئيا وتشبهها في ذلك «**تسفريرا جار**» المولودة سنة ١٩٢٤. أما الشاعرات الأصغر سنا فإن أكثرهن شهرة وإعجابا «**داليا رابيكوفتش**» المولودة سنة ١٩٣٦ وإن كان أسلوبها مبتذلاً ومتنافراً، وهي خدعة مقصودة تعكس بواسطتها أصوات المرأة الضحية، المرأة باعتبارها لعبة أو موضوعاً جنسياً.

لماذا هذا التفريق بين الشعراء والشاعرات؟ المرء يتردد ليقرر، ربما هناك صراع في القاع، فبرغم مظهر المساواة مع النساء - فهن يخدمن في الجيش ويعملن في الأرض - إلا أن المجتمع الإسرائيلي لايزال توراتيّ التقاليد، بطراريكي الأسس.

عبد الرحمن على عوف



نماذج من الشعر العبرى المعاصر فى حرب أكتوبر ١٩٧٣

هذه النماذج كتبت فى الشهور القليلة التى أعقبت حرب أكتوبر. وأهمية هذه النماذج تكمن فى أنها توجز الموقف الذى كان عليه الإسرائيليون بعد حرب يونية ١٩٦٧ وفى أنها تجسد كيف أن حرب اكتوبر ١٩٧٣ غيرت المفاهيم والمسلمات التى باتت راسخة فى الوجدان الإسرائيلى، وبدأ مع هذا التغيير انفتاح جديد يمهد لقبول السلام.

٥

*ايتان هابير***

بلا عنوان*

طابور طويل...
من النقّالات والبطاطين الرمادية [١]،
الأفق أحمر بلون الدماء
من انفجارات القذائف،
وزئير المدافع كالصراخ والعويل....
طابور طويل...
من النقّالات والبطاطين الرمادية،
وأحذية سوداء نُطلة من داخلها

(١) كان القتلى من الإسرائيليين يكفنون فى بطاطين الجيش الرمادية.
* هذه القصيدة نشرت فى صحيفة يديعوت احرونوت الإسرائيلية فى أعقاب حرب اكتوبر١٩٧٣.
* * شاعر إسرائيلى ، أصبح الآن من كبار المستشارين السياسيين لإسحاق رابين رئيس الحكومة الإسرائيلية.

أحذية قتلى المدرعات والمدفعية والمشاة
والمهندسين
أحذية قتلى المظليين الحمراء
وأخرى ممزقة للمقاتلين
أحذية جديدة لجيل لم يعرف معنى الحرب
وملابس ملطخة بالدماء...
وملابس قتلى الطيارين الرمادية
بعد أن أسرعوا بسرعة الصوت الى حتفهم
ووجوه شاحبة مطلة
وجوه ضباط كلها رعب
الضباط الكبار
مثل الشباب حديثى التجنيد

وعيون أطفأتها نيران الحرب
نقالات وبطاطين رمادية
ساكتة صامتة هنا
فى مملكة الصمت
ونحن لا نملك إلا البكاء

○

ديدى مانوس *

بعد أن وُعِيَ الدرس

أن تتجرأ وتقول الصدق
فسوف تصل الى الحقيقة
والحقيقة أننا بعد حرب الأيام الستة
ولأسباب مختلفة ومتعددة
ساد بيننا الشعور
بأننا لن نعيد ولا حتي شبرا
لا اليوم ولا الغد
ولا حتي يوم القيامة

وبعد حرب عيد الغفران
وهذا ما يؤلمنا أجمعين
أصبحنا مضطرين
ألا نكرر أخطاء الماضي
حتي لا نمنع بزوغ شمس السلام

○

حاييم حيفر **

رجوناك يا إلهى

رجوناك يا إلهى
ألا تنزل بنا حربا ثانية
رجوناك بأعلى أصواتنا
رجوناك فى همس صلاتنا

* شاعر إسرائيلى عبر بقلمه عن أهوال هذه الحرب. وأهمية هذه القصيدة القصيرة التى نشرت أيضا في صحيفة يديعوت احرونوت الإسرائيلية فى ١٩٧٣/١١/١٢ تكمن فى احتوائها على التوجه الجديد بعد أن وُعِيَ الدرس.

** كاتب المقامات العبرية الحديثة، نشر قصيدته هذه فى صحيفة يديعوت أحرونوت ١٩٧٣/١٠/٩ يعبر عن احاسيسه إزاء الحرب وآماله فى ألا تتكرر بعدما رأى من أهوالها.

أدركنا من سنوات ثمن الدمار والدم
وثمن الأعداد المتزايدة لقتلانا
ورأينا الموت فى كوابيسنا
رأيناه يبنى رأس جسر الينا
رأيناه يسير بيننا
رأيناه يهمس بأسمائنا
كهمس الأجهزة اللاسلكية
رأينا عيون نسائنا
وقد انطفأ بريقها
رجوناك يا الهى ألا يحدث كل هذا...
عشنا يا الهى أربعة حروب كاملة
وتذكرنا كل مآسيها وأحزانها
تذكرنا كل ما كانت تخبئه لنا
سمعنا أنين جرحانا
رأينا وجوههم الرهيبة
رأينا بناتنا فى خنادق القيادة
يناون على أجهزة اللاسلكى
وسمعنا أبنائنا يرسلون لقياداتهم
تقاريرهم المفجعة
نزلت بنا الحرب بكل قوتها
بكل غضبها
رجوناك يا الهى ألا يحدث
مع كل دقة من قلوبنا
مع كل نفس فى صدورنا
رجوناك ولكن
ما حدث حدث
لم يفد الرجاء
ولم تفلح الصلاة
لم يجد استعطاف الآباء
ولا حتى نواح النساء
لم تثمر الآمال
يكفينا ما حدث
فابعد عنا يا الهى الخوف والدمار
وكفانا يا الهى حروبا...

ο

عاموس إتينجر*

أتبكين يا وحيدتى

أتبكين يا وحيدتى ؟
أم أنك تضحكين ؟
هذا يا أماه أمر محير
فعندما تهدأ الحدود

(*) شاعر إسرائيلى عبر عن الحيرة والارتباك اللذين نزلا بجماهير إسرائيل فى الحرب وبعدها، ونشر هذه القصيدة فى مجلة «بحمنيه» العسكرية .

وتهدأ المعارك أضحك
وعندما تذهبين عني أبكي
وحين تقبلني خالتي أضحك
وعندما تهرب نعجتي أبكي
وآه عندما تصيح معلمتي
أضحك وأبكي
وبكائي وضحكي يتوقف
عليها وعلى صيحتها
...
قالوا لي مرة عن قذيفة أخيرة
انفجرت وسكتت
وعن الصمت الذي ساد الوادي
وعن طفلة من قرية «جدوت» خرجت
من المخبأ
فلم تجد منازل مزرعتها
من قبل كنا لا نرى القذائف
ولا نسمعها
لا بين المنازل
ولا بين الروابي الخضراء
والمرتفعات المزدهرة
حقيقة عندي أسباب كثيرة للضحك
ورغم كل هذا فعندما أسمع هذه السطور
لا أملك إلا البكاء.

○

دفوراه ب *

نداء

الى كل الأمهات اللاتي يبكين أبناءهن
الى كل الآباء الذين فقدوا أحباءهم
الى كل قلب حزين كسير
يتطلع الى يوم له غد
أوجه كلماتي وأقول:
إنني لا أكتب مجرد أشعار
إنني لا أنظم مجرد قوافٍ
ان الكلمات تخرج من صميم قلبي
تتدفق مع دماء الذين سقطوا
ان قلبي هو قلب أم حزينة
لن يعود ابنها من الوغى.

* وجهت هذا النداء الشاعرة دفواره ب. على صفحات صحيفة ها آرتس فى أعقاب حرب اكتوبر ١٩٧٣ مباشرة تواسى فيه الأمهات الثكالى.

أريبه سيتان (١٩٢٩ـ)

كتابة وتوقيع

انتويت أن أكتب: أن عينه
التى فقأتها طلقة مطاطية
ترى بوضوح كل نقطة فى القرية
التى طرد منها: ترى أشجار الصبار
عبر الأسوار الحجرية
وترى شجرة التين رمز الأمومة
وترى الزيتونة التى جذعها
ذو نتوءات تشبه تلك التى فى وجه جده
وسوف ينقل تلك المناظر
إلى ابنه البكر وإلى باقى أبنائه
لكى يثبتوها بواسطة أشواك الصبار
فى ميراثهم

انتويت أن أكتب.. ولم أكتب
وبين النية وتنفيذها
سقط ظل
ليست ظلال قرى
تلك التى أراها، بل ظلال أناس
يتقدمون نحوى، يحملون إلى
ما يبدو وكأنه خطابات
مطوية وشاحطة : إنها الكمبيالات
التى دفنت تحت الأطلال
إنهم يقدمونها إلى
لكى أوقعها.

۞

يهودا عميحاى (١٩٢٤ـ)

قصيدة وقتية

الخطان العبرى والعربى يتجهان من الشرق
إلى الغرب
والخط اللاتينى من الغرب إلى الشرق
اللغات مثلها مثل القطط
لا يجب معاكسة اتجاه شعرها
السحب تأتى من البحر والخماسين من
الصحراء

الأشجار تميل مع الرياح
والأحجار تتطاير من كل صوب
وفى كل اتجاه.. إنهم يقذفون الحجارة
إنهم يقذفون الأرض كل صوب الآخر
ولكن الأرض تسقط دائما على الأرض
إنهم يقذفون الأرض، يريدون التخلص منها

من أحجارها ومن ترابها ولكن من المستحيل
التخلص منها

إنهم يقذفون الحجارة، يقذفونني بالحجارة
في ١٩٣٦، وفي ١٩٣٨، وفي ١٩٤٨، وفي ١٩٨٨
ساميون يقذفون ساميين ولا ساميون يقذفون لا
ساميين
أشرار يقذفون وأبرار يقذفون
آثمون يقذفون ومخطئون يقذفون
جيولوجيون يقذفون ومتدينون يقذفون
أثريون يقذفون وعاطلون يقذفون
الثكلى تقذف أحجاراً وكذلك المرارة
يقذفون بقلوب متحجرة أحجارا للرأس وأخرى
للجبين
أحجار على شكل فم يصرخ
وأحجار تناسب الأعين
كما النظارات
الماضي يقذف أحجارا على المستقبل
فتسقط كلها على الحاضر
أحجار للبكاء وأخرى للضحك
حتى الرب في الكتاب المقدس قذف أحجاراً
حتى أدوات العبادة قذفت
واستقرت في صدرية العدالة
وهوريدوس قذف أحجاراً فصار له معبد

آها لقصيدة على حزن الأحجار
آها لقصيدة تقذف على الأحجار
آها لقصيدة على أحجار تقذف
هل بقي على الأرض حجر لم يقذفوه
ولم يبنوا به ولم يقلبوه
ولم يزحزحوه ولم يكتشفوه
ولم يصرخ في حائط ولم يحتقره البناءون
ولم يدفنوا تحته ولم يتبادلوا الحب فوقه
ولم يحولوه الى حجر أساس؟

رجاءً لا تقذفوا المزيد من الأحجار
إنكم تزحزحون الأرض
الأرض المقدسة، الممتلئة والمفتوحة
إنكم تزحزحونها الى البحر
والبحر لا يريدها
البحر يقول: لا شأن لي بها
رجاء، اقذفوا أحجارا صغيرة
اقذفوا قواقع متجمدة، اقذفوا حصى
عن حق أو بدون وجه حق من محاجر مجدال
صيديق
اقذفوا أحجارا لينة، اقذفوا طوبا هشا
اقذفوا كركار، اقذفوا زفزاف
اقذفوا رمالا من على شاطئ البحر
اقذفوا طفلة الصحراء، اقذفوا ورقًا
اقذفوا ترابا اقذفوا رياحا
اقذفوا بخارا اقذفوا العدم
الى أن تكل الأيدي
وترهق الحرب
وسينال الإعياء حتى من السلام فيأتي.



مختارات من الشعر العبرى المعاصر

تمثل هذه المختارات جانبا مهما من الواقع الشعرى المعاصر فى إسرائيل، وهى - على تنوعها فى الرؤية والنهج الشعرى - تجسد الهموم المشتركة التى تؤرق الشعراء الإسرائيليين المعاصرين على اختلاف أجيالهم وتنوع انتماءاتهم الفكرية، وقد انتقى هذه النصوص ونقلها إلى العربية كل من الدكاترة والأساتذة: **رشاد الشامى وناجى ظاهر وسهيل سليم وسلمان المصالحة.**

●

*أورى بورشطاين**

قصيدتان

١ - تذكّر أباه:

إننى افتقد أبى عندما
كان يتحدث إلى الناس
كانوا يجتهدون للاتصال
لكن الحب يغفر
قسوة الوجود فقط.
الاستشفاء أسلوب
للتغلّب على المرثيات

بعد قليل يدخل
إذا انتظرت وقتا كافيا
كان رجلا فى عزِّه
عندما تأكد كيف
يتنكّر له القريب
يولّى مستديراً..
إلى الفراق الذى لا نهاية له..

٢ - المرأة الوحيدة تتزين وتقول:

أنا المرأة التى تصبح أحلى
كلما مرَّ زمنها
من أجل تثبيت هذا الحلم
المراوغ

مُسْبَلَةٌ عيناى كى لا تراك
أنا أمنح الديمومة للخد والحاجب
زمنك العصبىُ يمر ورائى
رواحًا ومجيئًا
كقطار منحرف عن سكّةٍ جانبيّة.

(*) ت: ناجى ظاهر

*راعيـــاه هارنك**

جَوْربـاك

جورباك فى الدّرج
ثيابك مطوية فى الخزانة
لباسك العسكرى أيضا
وساعتك تتكتك بجانبى
توقظنى كل صباح
فى الرابعة والنصف تماما
إلى أين أسرعت فى الرابعة والنصف تماما؟
إلى أية نهاية؟

فى الرابعة والنصف من شهر حزيران
لماذا أسرعت، ما الذى اشتعل ثانية؟
ثيابك فى الخزانة
وزيك العسكرى
معطفك، وَرُتَبُكَ بجانب الستائر
وساعة توقظنى كل ليلة
فى الرابعة والنصف.

●

*نـــاتـــان زاخ**

عن الرغبة فى التدقيق

إنهم يبالغون فى عدد الجثث
منهم من عَدّ مائة ومنهم من عدّ مئات
قال هذا: أخطأت، هناك إحدى عشرة فقط
والخطأ مقصود وسياسى ولم يكن صدفة
ومادمت بدأت الحديث، فسأقول ايضا:
ذبحت ثمانى نساء فقط، لأن اثنتين أُطلق
عليهما النار
وواحدة لايُعرف كيف سقطت

ربما ذبحت أو اغتصبت أو شقت سرتها
وعن الأطفال لم نقل بعد الكلمة الأخيرة
كلهم يعترفون أن ستة صُلبوا أو عُذّب واحد
قبل أن يحطم رأسه، ولكن
من منهم سقط بين أيدينا
إن كل الذين اختفوا ولم يبق لهم أثر
قد ألقى بجميعهم فى البحر أو ببعضهم
وإلا ماذا تعنى بقع الدم؟!

* كتبت الشاعرة هذه القصيدة إثر مقتل ابنها الجندى فى قلعة الشقيف فى جنوب لبنان فى مواجهة مع المقاتلين الفلسطينيين عند اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢. وقد قالت فى حينه فى مقابلة للراديو الإسرائيلى: لو قابلت شارون لقتلته.
ت : سهيل سليم
* ت: سهيل سليم
* كتب الشاعر هذه القصيدة إثر مجازر صبرا وشتيلا عام ١٩٨٢.

*زئيف ديفيس**

هو ذاك

الأسد يزأر فى تل حاى
بعد أن أخلد إلى الراحة طويلاً
وأنت تصغى.
لقد تعلمت أن تتحدث إلى الأرض
بمحراثك
وتسير فى ساحة الجار
وتعود بحديثه
تتقاسمان الأرض
وخيراتها منها.
أنت تحرث إتلافاً
وتكتشف حجارة الرحى

إلى اى مدى تستطيع أن ترحل
من هنا إلى مكانٍ أبعد؟
انت تسألنى
ماظنّى عن هذه البلاد
بلادكَ
بلادى
بلادهم!!
أنا أقول:
الأرض لله
وخيراتها منها

●

*داليه رابيكوفيتش**

قصيدتان

الأمهات الثكالى

أمٌّ تتمشى وفى بطنها ولد ميت
هذا الولد لم يولد بعد
عندما يحين وقته سيولد الولد الميت
الراس أولاً، الجذع ثم العجيزة

وهو لن يلوّح بيده
ولن يصرخ صرخته الأولى
ولن يربتوا على مؤخرته
ولن يقطروا له قطرة بعينيه

* ت: سهيل سليم

ولن يلفوه بالقماط
بعد أن يغسلوا جسمه
هذا الولد قديس تماما
ولم يخلق، قبل أن يخلق
سيكون له قبر صغير فى طرف المقبرة
ويوم ذكرى صغير
وتذكار غير كبير
هذا هو تاريخ هذا الولد
الذى قتلوه وهو فى بطن أمّه
فى شهر كانون الثانى ١٩٨٨
فى ظروف سياسية أمنية.

قصيدة على النمط العربى، ربما

جراح الرطوبة تتسلق الستارة فى الحمام
تعال يا حبيبى، ماذا تفعل؟
هنا خيط ملقى على الأرض يقلق راحتى
لا يمكن فرض النظام،
فقط بقع الظل تحت الطاولة مائلة
ظل قاتم على ظل شاحب
ملقى على مبنى مربع
آه، يا حبيبى، لا تكن هذه الأمور
صغيرة الشأن فى عينيك،
مع انها أيضا ليست كبيرة
العين ، هى أيضا ، تطلب الراحة
تريد تعويضاً عن تعبها

●

*ياعيل جرينفلد**

أحضر ماءً للشرب

حين كان رشيد طفلا صغيرا
هرب فى الظلام مع عائلته التى كانت
تسكن فى قرية صغيرة قرب عكا
اليوم يتمدد على سرير ليس نظيفاً - قذرٍ
هادئا بقدر مايمكن
للمخدّر أن يهدئ
ويقول كان الفجر منبلجاً
كانت الشمس مشرقة
خرجت لأحضر ماءً للشرب
سقطت عليّ قذيفة وأخذت رجلى

كتبت الشاعرة هذه القصيدة الانتفاضة عام ١٩٨٨، واثر إجهاض الكثير من النساء الفلسطينيات بسبب القنابل الغازية.
* القصيدة الأولى ترجمها سهيل سليم الثانية سلمان المصالحة.

كنت نجارا
نجار بسيط مع رجلين
وهكذا إنه يتمدد
على سرير ليس نظيفا - قذرٍ
هادئا بقدر مايمكن
للمخدّر أن يهدئ

●

عـــاده أهروني*

شقيقتي بنت إسماعيل

يا ابنة اسماعيل ياأختي تعالىْ
نبنِ جسراً من عجائب
من دواليك وتينك
من.. إلى كرمي وتيني
فوق أوجاع اللظى
بل فوق مكوى الانتفاضة.
ياابنة اسماعيل ياأختي سميرة
هل سنضحك كاثنتين من النساء؟
بدلاً من أن نبكي
لأن اثنين من صبياننا رميا حجاراً
والقذائف والرصاص؟
هل سنضحك؟ بل متى ياأخت نضحك؟
إننا اثنتان يا أختي سميرة
فوق جسرٍ من عجائب
في شذى إعصار هذا الشرق عشنا
كي تحلّ السرّ أيدينا معاً
للأهلِ
للأطفالِ
وفق برامج الحبيب مع فيض النصائح
وفق هذا الشرق
واللهف العنيد
حيث روض الياسمين المزهر العطّار نمضي
حيث أطفال البريّة دون فرقٍ
يلعبون بدون خوف من جنود
لعبة الأطفال «الاستغماية»
نستظل بفيء أوراق الدوالي
تحت غصن التين لانخاف
ولا نخشى الفزع.

* كتبت الشاعرة هذه القصيدة إثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢.
ت : سهيل سليم

حييم حيفر*

ذلك الصفير

ذلك الصفير، فى يوم الغفران، مازال حارقا
الهلع، والإهانة، وخيبة الأمل القوية كالموت
ومركبات النيران الصاعدة إلى السماء،
طاقما بعد آخر
وفزع المفاجأة، والاتصال الأخير. والظلام فى
العيون
والدم على البازلت، والدم على الكثبان
الرملية، والدم على سطح المياه
وصرخات الجرحى، وصمت الموتى مزمومى
الشفاه
وذكرى ذلك الصفير الذى ينفطر له القلب،
فى الساعة الثانية بعد الظهر
تعلمنا بعد ذلك كيف نعرف كل الشفرات
السرية
الحصون، والمحاور، وأهداف رجال المدفعية
الأسماء - بعضها معروف وبعضها بلا وجوه
الرجال الأحياء الذين خرجوا من المركبات
التى يتصاعد منها الدخان
خريطة تلك الحرب، مخفر جبل الشيخ،
واللسان فى القناة
الكلمات الرائعة للغاية التى انتهت فى الليل
الصرخات التى تثير رعدة مؤسسات دولة،
والغضب الصامت
الغناء عند سماع جملة: «لقد ضاع منا
الهيكل الثالث»
ذلك اليأس المفاجئ والحاد، الذى يشطر
النفس
وداود الذى لم يرتبك ولو للحظة واحدة
والنصر. أحمر العينين. ذو الملابس الحمراء.
رائع
ثلاثون كيلو مترا من دمشق. ومائة وواحد
من القاهرة
والثمن لايستحق

●

ناتان يوناتان

قصيدة عن البلاد

بلاد تأكل أبناءها
تأكل زبدة وعسلاً وزرقة
أحياناً هى الأخرى تسلب
كبش الفقير.
بلاد تستحلى ترابها
مالحة كالبكاء شواطئها

* ت . رشاد الشامى
والقصيدة منشورة فى صحيفة يديعوت أحرونوت فى ١٩٩٠/١٠/٢٨.

تلك التى منحها أحباؤها
على قدر ما استطاعوا العطاء
كل ربيع تعود إليها روعتها
كى تغطى جميع تجاعيد وجهها
ريح الصيف تعانق فى النور

حزن حجارتها
ويعود الخريف بغيومه الثقيلة
ليغطى بالرمادى كل بساتينها
والشتاء الذى يغلق بالبكاء
جفون عيونها الباكية

●

*أمير جلبواع**

ثلاث قصائد

قصيدة عن البلاد

سأطلقك أيتها الظبية، فهم غير موجودين فى
الغابة
وفى المدينة على الأرصـــفـــة تفــرين منهم
مذعورة
عيناك جميلتان تحسداننى لرؤيتك
كيف تزدهرين أنت وروحك .. خوفاً
نحو الاحتلال أرسلك

فالحرب لم تعد لى بعد الآن
قلبى : أيتها الظبية لمرآك تنزفين دمًا
تهيمين عند الفجر
قبالة أبواب خفايا النهار
عندها فتحت عينىَّ لأمضى
وأمر..
وصعدت من البئر

افتقدته فجاة

افتقدت فجاة مكان قبرى
وخرجت فى منتصف الليل باحثًا
ولم أفتح عينىَّ فالظلمة ثقيلة
يؤنسنى بالبرد كوكبى وحده
والطريق مرشوش بأشياء فضيه اللون

كما لو أن
فى داخلى آلاف العيون
إلى أن اقتربت من حافة المنطقة
أشرفت على حافة القاع
هناك الكل يسقط فى الهاوية
وعلى حافة النهار

* ت . سهيل سليم.

هذا الصباح

هكذا أردت الدخول إلى هذا الصباح
بصوت الناى القادم إلىّ من أعلى
صافيًا وأزرق كهذا الصباح
ومادام حاضرًا فوقى،
يجىء صافياً وأزرقَ

كهذا الصباح لاستقبال وجه الشمس
كأنما الأشياء كلها اختفت
من عالم الأشياء السيئة التى غطت
وجه الشمس من كافة الاتجاهات
وهذه الأشياء .

●

يثيره جينوساد

لعلـه نموذجى

لعله غريب، لعله نموذجى
هذا الذى مازال يشدنى للداخل،
داخل الفؤاد -
الرمل، البحر، رذاذ الماء
برق السماء -
مالم نقله بعد
مازال يربطنى بالعدو أيضاً
مازال العدو أنا مترجمَة
ذاكرة تتأرجح فوق رطوبة القشرة -
الذعرة تحرك قشرة بطيخ

مازال المكان رطبا
الله، الله، لايزول أبدًا * -
الرمل و البحر،
خرير الماء
برق السماء
صلاة الإنسان
ثمة قصيدتان تلامس الواحدة الأخرى
كسربى أسنان - يصطك الواحد بالآخر
بفم واحد، بخوف واحد، متبادل.

آشر رايخ

قصيدتان

- ١ -

لاأحد يطلق الرصاص
على الهدف نفسه
سوى قصير الرؤية
لاأحد يفكر مرتين
بالهدف المقصود
سوى ضحل التفكير
(ترجمة حرة عن الأيديش)
لاأحد يدخل مرتين
فى الوحل نفسه
سوى محبى الوحل والخنازير
فرقة رماة قرب القبر المفتوح
تطلق دفعة رصاص ذكرى فى الهواء
ما الذى تراه فى الفضاء؟
بماذا تفكر؟
تحت سماء مقصوصة الجناح
ليس ثمة ماهو ثابت
ليس ثمة ماهو على شاكلة نفسه
وكل الأمور واحدة،
يالهذه الحياة

- ٢ -

يطلقون ويدفنون
الفولاذ والصدأ
وقريبة جدًا حالتنا من الأموات
....
....
يطلقون ويدفنون
فى الريح التى مرت من هنا ولم تعد
من بيت لبيت ينتقل الصدأ
ويأكل شارعًا إثر شارع
تحت سماء مقصوصة الجناحين
تضيق البلاد عن استيعاب نفسها
يطلقون ويدفنون
وبلا وعى يتركون ذلك يُنسى
تذكروا مايعرف اليهودى أن يتذكره
من خلال النسيان من خلال الصدأ
سنتذكر ونشيخ مع الوقت
الذى يحسن إلى المتذكرين

* كتبت الشاعرة المقطع الثالث كاملاً بأحرف عبرية وبلفظ عربى، وإلى جانب إثبات ترجمة عبرية له.

أهرون شبتاى

الخروج من مصر

أ :

عندما ولدت سمعت صفارات الإنذار
فانزلونى
إلى الملجأ ملفوفاً بالقطن
وبالخوف وضعونى فى صندوق
صغير على عجلات، بين ارجل
الناس والطاولات
فى قبو محاذٍ لجذور الأشجار والأنهر،
رضعت الندى والحليب، لامست
- بلا خوف - المكان الذى جئت منه

ب :

عبر النافذة فى الطابق الثالث
شاهدتهم يخرجون، يصعدون
مرتفع شارع فريشمان باتجاه البحر،
يغنون ويولون فى الساحة
بين «مساكن العمال»
وكنيس «بيت إيل».
كنت طفلاً، وقفت على رءوس أصابعى
كانت الساعة الواحدة من ظهر أطول يوم فى
التاريخ

ج :

كنت طفلاً، وكان آذن «بيت مزراحى
للشابات» سيدى .
عندما تفوهنا بكلمة: بلدية
تخيلت بيتًا صغيرًا فى شارع دوف
هوز،محاطاً بالرمل والأسلاك الشائكة
وبجنود بريطانيين من رصاص. وعلى علبة
صفيح كبيرة لشاى «فيسوتسكى»
رأيت كلمة: «حكومة»: صحراء وجمال عائمة
أيامًا كثيرة، وحيدة

د:

الآن. عند المساء، أين ذهبوا؟بعد قليل
ينهون قراءة الأخبار، ويقرءون:
«إلى أين تذهب هذا المساء». وحاليًا
يقرءون بعض الأخبار الداخلية، أخبار عن
حالة الطقس، وضع المستندات المالية
وتحيات أخيرة من زاوية البحث عن الأقارب،
لا أحد يهتم بالخروج من مصر
فوق الأسفلت الحاد، بلا شرطة مرور، بلا جبال
على جانبى الطريق، فى الماء الذى أصبح
جفافاً، فى الصحراء الأكبر من الدنيا
وحتى اليوم. لاأحد مؤرّق بالشاليات المملة،
خشية أن يصيح الطير فى ساعة الصفر
أو يخور ثور، وعلى سطح مدرسة تل
نوردوى تنفجر الحوريات مرة أخرى بالبكاء.

هـ : موت لنداو

وفى الوقت الذى لم يزقزق فيه عصفور،
ولاصاح طير أو خار ثور
مات طفل، لنداو، من شارع «شفطى
يسرائيل»
وفى أوج هذه اللعبة المشهورة،
الملك والرتب، فى الصحراء والماء
استلقى على الشارع كالقط
وكف الأطفال عن اللعب معه، ابتعدوا
وسالت أمخاخهم من بين شقوق وجوههم
كيف دفعناه، مددناه على كيس فى الساحة

وكيف ابتعد المارة عن الدم
الذى تركه على الشارع
الآن، بعد أن توقف الأنين
أشعر بالندم فى داخلى، فى المياه التى تتجمع ثانية
مريم لاتأخذ الدف. وهى لاتقدر على الغناء
لاتخلص أحداً أو يخلصها أحد
عصفور يزقزق، طير،
متعب.. ثور يخور.. الآن
كلهم متساوون كما كانوا يجيئون مع الضوء
المتردد فى المساء

●

يتسحاق ليئور

مواطنو العالم *

لم نكبر حيث كبر أجدادنا
لم يكبروا هم حيث كبر أجدادهم
تعلمنا ألا نشتاق (فى الواقع نقدر أن نشتاق لكل قبر)
لسنا ننتمى لأى مكان
يمكننا أن ننتمى بسهولة لأى مكان
يطلب منا
إنا نعبر أصقاع الأرض ،
نمكث فى الفنادق الوثيرة
نرقد فى المخازن الباردة،

ونحب من أجل الحب فقط،
نغتصب ـ فقط حتى نتذكر
نستمتع بالاستحواذ ،
نهدم القرى فى الأساس
نستحوذ ، ثم نذهب ،
نكره اسم الفلاحين
الفلاحين فى الأساس (وإذا اقتضت الحاجة
نفلح الأرض كذلك)

---

* ت : سلمان المصالحة.

فيصل دراج



إميل حبيبي: الوجه المفقود في الأقنعة المتعددة؟

منذ سنوات عدّة، و«اجتهادات» **إميل حبيبى** السياسية تبعث على الدهشة والفضول. فلا يقرأ القضايا، صغيرة كانت أم كبيرة، فى سياقها التاريخى وفى التاريخ الذى صاغها كقضايا، إنما يستولد الأسئلة، كما الإجابات من معادلات ذهنية تنقض الواقع وتغترب عنه. وتتحول الصهيونية فى هذه القراءة، وبسببها، إلى حكاية من حكايات الأيام السعيدة، وتغدو المأساة الفلسطينية، فى أسئلتها الكثيرة والمعقدة، مجرد «سوء تفاهم» عارض، يزيله الحكّاء بيسر وسهولة، وكما شاء واشتهى.

ومن يبتسر مأساة كبيرة إلى حكاية من حكايات الشتاء قادر على تحويل القضايا كلها إلى أسئلة شاردة. تصبح المأساة الفلسطينية نتيجة للزيف العربى، وتغدو الثقافة العربية متعننة وبعيدة عن التسامح، خلافا لثقافة الآخر الإسرائيلى الباحث عن المودّة. وتعطى أقوال **إميل**، فى ندواته المتعددة، برهاناً على سوء ترتيب الصفات، إذ التعصّب فى غير مكانه وصفة التسامح لا تذهب إلى أصحابها. ولعل انبهار «**إميل**» بـ «العالم الجديد» الذى نعيش فيه، بعد انهيار المعسكر الاشتراكى، يغذى فى نفسه صورة «الكاتب العالمى»،الذى لا يعنى بالقضايا الوطنية والمحلية الصغيرة، لأن واجبه الدفاع عن أرواح البشر جميعهم. وربما، لا يكون فى هذا النزوع ما يضير، لو أن الكاتب ذهب إلى «العالم» وحمل معه تاريخ شعبه الحقيقى، وحفظ فى ذاكرته تواريخ الأشياء. وما يفعله **إميل** يذهب فى اتجاه أخر، لأنه فى تبشيره السياسى اليومى، يردد على القارئ العربى رغبات «عالم جديد»، لا يعير اهتماماً كبيراً للرغبات العربية.

وربما يبدو الحديث عن **إميل** مربكاً، بسبب توزّعه على صورتين، صورة الأديب الذى حالفه النجاح، وكان جديراً بنجاحه، وصورة الصحفى اليومى، الذى يقول بما لم تقل به أعماله الأدبية. وفى فراق الصورتين ما يبعث على الأسى، وما ينسج مأساة إنسان يقايض الجوهرى بالعارض والحقيقى بفتات ميسور لا ينتمى إلى دائرة الحقيقة. وفى هذه السطور،

لا نتعامل مع المواقف السياسية للأديب، فله أن يجتهد كما شاء، فما نتناوله يدور حول دلالة المثقف وصورته فى كتاباته السياسية. ذلك أن بين الأديب الذى يدافع عن الحق والصحفى المدافع عن شىء آخر مسافة واسعة. وبسبب هذه المسافة يظل احترام الأديب كاملاً. ولا يتبقى للصحفى القائم فيه إلا ما هو جدير به أيضا.

الأديب يشكّل صورته المرغوبة:

كتب **غسان** فى: «أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة: «**مقابل أدب المقاومة العربى فى فلسطين المحتلة يقف الأدب الصهيونى جزءاً من حركة الثقافة فى الأراضى المحتلة وواحداً من الضغوطات الأساسية التى تتصدى لأدب المقاومة العربية هناك، لا للتأثير عليه وسحقه فقط، بل أيضا لتشويهه على الصعيد الداخلى ومحوه على صعيد الدعاية الخارجية**»[1] تنعطف صفة المقاومة على الأدب، ويتقدم الأدب فعل نزال ومواجهة، تُشتق من فعله صفات على صورته هى: السحق، والضغط والتأثير والتشويه. تبدو المقاومة بداهة تلازم كلمة الأديب الذى يلازمه الاحتلال. وربما، لم يكن **غسان**، كما الفلسطينى الذى أذّله المنفى، يكتفى بقراءة نصٍ ملموس، بقدر ما كان يناجى نصاً آخر مرغوباً، يسكن النص الأول، أو يحاوره على مبعدة. كان فلسطينى الشتات، الذى أورق حجر البلاد فى ذاكرته، كان يخلق أديب الداخل، قبل أن يتوجّه إليه، ويساوى بين الأرض المشتهاة والأديب الذى لم يغادرها. وربما كان الفلسطينى المقهور يغذى الرغبة المقموعة بأريج الأحلام الطيّعة، فيعطف المقاومة على الاحتلال، ويستولد أديبه من أشرف الكتب وأعلى المقامات، ويرى فى الحرف شظية وفى الكتاب معركة. ويأتى الخلق فى ذاكرة المقهور، بما تشتهى الروح، فيلازم الجمال فلسطينى الداخل مثلما تلازم الشفتان الرائقتان الأسنان النظيمة، ولعل جدل المنفى والوطن، فى سياق يفصل بين قارئ الخارج وكاتب الداخل الفلسطينيين، مزج بين البشر والملائكة. وبالتأكيد، فقد كان، ولا يزال، فى فلسطين المحتلة، أدب له دور وظيفة، وفيه نبل وشجاعة، غير أن الفلسطينى، **الذى أرهقته** المتاهة، كان يقدّس المكتوب قبل قراءته، **وينثر التقديس على** الكاتب وقلمه. ولم يكن الفلسطينى، **فى هذا كله، يمارس** الغفْلة، بل كان يستكمل سيرة الإنسان المقهور، **الذى يستمطر** سماء مخلوقة فوق أرضٍ تدمى أشواكها عيون السائر قبل قدميه.

صدرت صورة **إميل حبيبى**، كما سواه، عن سياق ظالم، يوحّد بين البشر والملائكة، ويغدق على المحبوب المخلوق حباً قاسياً، كما كتب **محمود درويش** ذات مرة. وكان فى شخصية **إميل** الخصبة ما يستجيب لذاكرة خصيبة الأحلام والأوهام فى آن. فصحفى مرموق هو، يخاطب الوطن بلغة الفقراء، ويخاطب الجميع بلغة كاملة اليسر والأناقة. وهو المثقف الحاضر البديهة، والسياسى الذى يستظهر مواقفه من دون تلعثم، والأديب الذى لا تخذله الموهبة، والخطيب الشعبى الذى تستجيب له الأكفّ والقلوب. وتعثر الصورة الجميلة على ما يزيد جمالها ثباتاً لدى أطراف لها نزوعات مختلفة. يتحزّب للصورة القارئ المؤمن بالا شتراكية أفقاً وبموسكو مرجعاً اشتراكياً، ويتعصب لها الفلسطينى الفخور بأديب مرموق ينتمى إلى أهله، ويحمل قضيتها الأديب العربى المدافع عن القضية الفلسطينية فى دفاعه عن أدب المقاومة المرتبط بها، ويدافع عنها السياسى الباحث عن وصال مع اليسار الإسرائيلى أو ما يتجاوز اليسار.... تتمازج الدوغمائية بالعصبية والبراجماتية لتخلق كاتباً يدخل إلى جميع البيوت ويخرج منها مغتبطاً، ويحظى على كل ما يكتب بتقدير كبير. وما الموقف من «لكم بن لكم» إلاّ آية على تضامن، آخرُ أسبابه النقد الأدبى. فعندما ظهر هذا العمل ومسّه بعض النقد، استنفرت، مدافعة عنه، أقلام، تقيم فى عواصم عربية مختلفة، وتتهم النقد بالعداء للإشتراكية وبالتعصّب القومى الضيق وبالتعريض بـ «الموهبة الفلسطينية»، متمنية للنقد أن يهلك جفافاً تحت شمس صفراء. التقت صورة **إميل** المتعددة بالأسباب المتعددة المدافعة عنها، لتعطى، فى النهاية، رجلاً ميسور الحركة، يوزّع خصائصه على المهّمات الفلسطينية والاشتراكية والإسرائيلية، ويظل كامل اللياقة والبهاء.

ومهما تكن الجهات التى أظلّت **إميل** بظلها الوارف فإن الظل الشرعى الفلسطينى هو الذى أمدّ الرجل بحركته الواثقة، وأغواه بمسار يكسر البوصلة فى قلب الصحراء. فى حوار أجرته مجلة الكرمل، فى عددها الأول، مع **إميل حبيبى**، نقرأ التقديم التالى، الذى كتبه **محمود درويش وإلياس خورى**: «**وهو إميل حبيبى، هذا القادم كأنه أبطالنا جميعاً، يضحك ويسأل، يأخذنا فى ذاكرته إلى هناك، يقول: (بلادنا)، إنها بلادنا. والضمير يشير إلينا جميعاً، وهو كأنه الضمير، كأنه ضحكات تمطر فوق شوارع المدينة القديمة، نمشى إليها معه.. هذا الفلسطينى العربى، الكاتب السياسى، المناضل، هذا السيل من الشخصيات الشعبية التى تتلخص فى رجل واحد. هذا الكاتب الذى لا يحترف سوى الحب، يكتب، كما قال، حين تأتيه الكتابة**»(٢). تتكاثر الصفات فوق كتفى الرجل حتى يميد ويتعثر فى سيره، لا بسبب ضعف فى الساقين، إنما بسبب صفات متراكمة تغويه على الضياع. فهو الإيجاب الكامل، الذى تسكنه عناصر متعددة قوامها الإيجاب. فهو الضمير وبطل الأبطال وموطن الحكمة وحامل الندى من ربوع البلاد المضيعة. يولد **حبيبى** من أحلام العودة المرتقبة ومن غواية اللغة، فيكون مجمع الضمائر الصادقة، ويكون سيفاً من شعاع. تجنح سفينة اللغة إلى الغرق، وتكاد تغرق معها الرمز المخلوق فى مياه الحلم والبلاغة. غير أنها فى عملية الغرق المزدوج تمارس شيئا قريبا من «الضلال الصالح»، ذلك أن فى حديث **حبيبى** وسيرته ما يدعو إلى الإعجاب. يقول **إميل** فى الحوار المشار إليه: «**التوراة والإنجيل لم يلعبا أى دور فى حياتى، أهملت الإنجيل وقرأت التوراة، وأنا أقاوم تأثيرها فى، وأعتقد أن تعابير التوراة هى تعابير عبرية، وتراكيب الجمل هى تراكيب عبرية. وأنا أقاوم الاستناد على أمور هى خارج تقاليد جماهيرنا، كالميثولوجيا الإغريقية، فثقافتنا تبدأ بالإسلام.**»(٣) يترجم **إميل** فى كلمات «تقاليد جماهيرنا، ثقافتنا، بلادنا» صورته، ويكون عربيا فى فلسطينيته وفلسطينيا فى عروبته، يتكىء على موروث فخور به، ويقول صحيحاً فى اللغة والأدب، ويعلن عن **هويته الوطنية** فى نثر رائق، يذكرٍ بلغة **طه حسين وأحمد فارس الشدياق ورئيف خورى**.. وتتضافر الصور موزّعة الرضا المكتنز على السياسى والأديب والعروبى والأممى وشيخ اللغة المتطلّب والشاب الفلسطينى الذى وضع المستقبل الوردى فى **جيوبه** واستراح.

ويمكن للعين الثاقبة أن تقف طويلاً أمام: «**هذا القادم كأنه أبطالنا جميعاً**»، وتحصد الارتباك. معروف بلا اسم هو، وهالته تسبقه، والبطل يومىء إلى النصر القريب، ومن يختزل الأبطال جميعا فى قامته يستدعى المعجزة. تتخففّ العين من ارتباكها إن لجأت، من جديد، إلى سيرة المقهور، المأخوذ بهويته المهددّة والمتشبث بذاكرة تحكى أحوال ما ابتعد. وقد كان فيما كتب **إميل حبيبى** شىء من الذاكرة، التى تحكى عمّا تبقى. كتابة يتوسدّها الحنين، وتخبر أن ما كان لم ينطو، حتى لو أخذ شكل الحكاية. نقرأ فى رواية «إخطية»: «**واقتادنى إلى غرفة جلوس أنيقة نظيفة تعبق برائحة الماضى، كما لو أن نوافذها لم تفتح على الشمس اربعين عاماً. كانت مكتظة بالمقاعد ذات الطراز العتيق، وقد علتها مسحة من غبار لو كان النسيان غباراً لكانه. فمددت يدى كى امسحه عن مقعدى فاوقفنى عن ذلك مسحة من عتاب بين شفتيه، فجلست وئيداً، كما يجلس من نومه صاح**»(٤). الأربعون عاماً المتربة عمر احتلال فلسطين، وقوام ذاكرة مغتربة تحتفظ بالأشياء وبغبارها. كأن من يمسح الغبار عن الأشياء يقصد إلى الحفاظ على أشيائه، أما من يحتفظ بها مدثرة بالغبار فيرغب فى الحفاظ على الزمن الذى جلّل غباره الأشياء النظيفة. غبار أليف فى هالة غريبة يتراكم فى أرجاء الغرفة وتظل أنيقة ونظيفة. والغبار الأليف نظيف، إنه جزء من ذاكرة، قبل أن يكون نثاراً من تراب. تتقدم رواية **إميل** كذاكرة للوطن الضائع، تميز الزمن السوى من زمن شائه تلاه، وتحدث عن البيت، الذى كان، فى حوارها مع آثاره الدارسة. **إن رؤية**

البيت فى أطلاله، هى التى تجعل الفلسطينى السجين فى أرضه يحافظ على الأشياء وغبارها، ذلك أن الذاكرة تمسح الغبار عن الأشياء فى الأزمنة السوية، وتوّحد الأشياء وغبارها فى أزمنة الانحراف. يكتب **إميل** عن شبابه الذى كان وكهولته التى اندثرت، ويكتب عن فلسطين التى كانت فى زمن الشباب واندثرت قبل زمن الكهولة. ويجىء اختلاط السيرتين معمورا بالأسى ومسكونا بالحنين ومدثرا بماء يجمع بين الدمع والندى. يطفو الأسى فى «السداسية» ويعلو الأسى فى «إخطية»، ويصخب الضحك الأسود فى «المتشائل» فإن لمح الكاتب غروب العمر فى: «سرا يا نبت الفول» غاص فى ذاكرته المتعبة يخلط الحنين بهذيان حميم.

تخبر السيرة المكتوبة المضاعفة عن زمن كان واندثر، لم تكن الضحية فيه قد أصبحت ضحية بعد، ولم تكن الذاكرة الحزينة بعد شرطا من شروط وجودها كضحية. فالحزن والتشبث بالحزن شرطان لا تقوم الضحية إلا بهما. يتكون نص **إميل حبيبى** الأدبى فى الحوار المفتوح بين حاضر الضحية وماضيها، وبين هواجس الضحية وأطياف الجلاد. أى أن نص **إميل** لا يوقظ الذاكرة الوطنية بصورة المنزل الذى كان، بل بصورة الأطلال التى صار البيت إليها: نقرأ فى قصة قصيرة عنوانها: «مرثية السلطعون»: «**ولم انشا ان اخبره باننى وجدت البيت، الذى سكنته فى رام الله مهجورا منذ أن اخليته، وباننى لففت حوله، وطلعت على عتبته. ونظرت من إحدى النوافذ فرأيت عنكبوتاً قد نسج خيوطا احتوت السقف كله. ملت أن يكون من بقايانا. فسالته هل تذكرنى؟ فظل ينسج خيوطه**»[٥]. يتابع العنكبوت نسج خيوطه على السقف المهجور، مثل فلسطينى دأب على رعاية غباره القديم، فجزءا الحضور هو وجزءا الغياب فى آن. يذهب الفلسطينى، المصادر فى أرضه المصادرة، إلى هندسة النسيان أو إلى بناء المنسى بشكل لا يطاله النسيان. ويكون إنسانا ممزقا فى ذاكرة ممزقة، لا يحسن استعادة ما كان، ولا يقدر على نسيانه. ويقوم الأمر كله فى وجود غريب لإنسان ينتمى إلى البشر ولا يكون منهم تماما، لأن نقصاً وقع عليه ومنع عنه الوجود السليم. يكتب **إميل** فى قصته: «**بوابة ماندلبوم**» «**كل من عليها يا سيدتى يستطيع الدخول والخروج عبر هذين البابين إلا أهل البلاد ياسيدتى المحترمة**»[٦]. يأخذ الوضع صفة اللعنة، الوباء الهالك، أو الظلم الثقيل، فالذى لا ينتقل مثل البشر، ويظل محصورا بين بابين، يختلف فى طبيعته عن البشر، ولا يحوز على حقوقهم، لأنه جدير بالعقاب أو حامل لمرض وبيل. وقد يأخذ الوضع السلبى، فى أشكاله، صفة المأساة، غير أنه ممكن للمأساة أن تأخذ شكل ملهاة سوداء، حين يعزل «الملعون» ويصبح العزل طريقا إلى الشفاء والعلاج.

يكشف **إميل** فى «المتشائل» عن تبدد المنطق وخروج اللامعنى على المعنى، إذ يبدو غياب المنطق وفراغ اللامعنى موئلا للحكمة والمعنى. تنفجر المأساة، فى الوضع المقلوب، ضحكا أسود، لأن عادى الضحك مرتبط بمفارقة عادية. يصدر الضحك الأسود عن ضحية تعبث بذاتها، لتتحمل وضعها كضحية، ولتعلن للجلاد أنها ضحية طيّعة ولا خوف منها. ضحك - تطهير يلجم المكبوت ولا يلغيه. وضحك - أسود تدافع به ضحية ماكرة عن ذاتها، وتخبر به أنها لو أخذت بالضحك العادى لانهزمت كضحية. يشتق **إميل**، فى «المتشائل»، كما فى أعمال أخرى، شكله الأدبى من الواقع الذى يصوغه، ويعطى للضحية أدبا يعكس أحوالها، مبرهنا عن وعى رهيف يربط، بشكل صحيح، بين التاريخ والشكل الأدبى. وفى التاريخ المعاق يستولد الفلسطينى حريته من سجنه، ويقبل بضئيل الحرية، لأنه يرتضى بسجنه الكبير، الذى كان وطنا. تقدم «متشائل» صورة نموذجية لأدب منسوج من ضحك أسود ودمع حلو المذاق، إذ الضحية تصون وجودها بإنكار ماكر لوجودها، كما لو كان إنكار الذات شرطا للحفاظ عليها. يتكون النص الساخر، الذى يحيل على الضحية، فى جدل الذات التى تمارس الإثبات والنفى فى آن، وتحقق المأساة والملهاة فى اللحظة عينها. ويكون على الفلسطينى المصادر، الذى يحقق المأساة والملهاة معا، أن يعيش وجوده مقلوبا، ليتبقى له شىء من الوجود السليم. شىء

من تبادل المواقع بين الغريب والمألوف يفضي إلى تأمل لا غبطة فيه. يقلب ارتهان العادي إلى مقلوب دلالات الأشياء، فيغدو الضحك سؤالاً، والضحك الأسود احتجاجاً. بمعنى آخر: إن الضحك من التاريخ سؤال، والضحك الأسود منه إجابة ناقصة على سؤال ناقص. وما الضحية إلا الكيان الذبيح الذي يعرف ولا يريد أن يعرف، لأنه يعرف أن إشهار المعرفة يفضي إلى الموت. يشتق **إميل** معنى الضحية من تجاهلها العارف وسجنها الأليف، ومن رشفها الصباحي لدمها من عروقها المفتوحة، لتبرهن أنها ضحية عاقلة ورائقة المزاج. ولقد فعل **إميل** كل هذا الاشتقاق الجميل، في شكله ولغته، على مبعدة من أدب فلسطيني تقليدي مسيطر، يساوي بين أحلام المخيمات وذرى كنعان، وعلى مبعدة أيضا من أدب صهيوني يجلب أبطاله من أقاليم الآلهة.

أخذ الأدب الفلسطيني، تباعاً، بمنهج الدمع الذي يرثي ما قضى، وبمنهج الصراخ المبتهج، الذي يحمل الفلسطيني فيه طلاسم «الرصاصة الأولى» وينتصر في المعركة قبل الوصول إليها. وكان هذا الأدب في شكليه، وفي أحيان كثيرة، صورة مقلوبة مبتسرة لأدب صهيوني، يقتات بالرماد والدموع وأطياف الأجداد والحجارة المقدسة. وما جاء به **إميل**، في أدبه، بعيد عن مناديل الدموع وصهيل الفرسان الذين يطربون في أرض المعركة. ذلك أن **إميل** كان يتجاوز لحظة الانفعال الراهنة إلى التاريخ الصلب، الذي أنتج الضحية والجلاد، وأنتج بينهما القيود الثقيلة والمسافات المحصنة وأشياء كثيرة من عبث الأقدار. كان الأقدار العابثة لا تستوي إلا بصحبة مريضة بين طرفين لا ينفصلان. لامس **إميل** «الصحبة المريضة المستمرة»، وصاغها في قول يعبث بالبديهيات ويسخر من التاريخ ويزجر القول العادي. ولم يكن **إميل** يسخر من التاريخ المقلوب فقط، بل كان، في تأمله العميق، ينقض الصهيونية في إنتاجه بشكل ادبي جديد ينقض، في معناه ومبناه، الشكل الأدبي الصهيوني التقليدي. فلقد انبنى الأدب الأخير في فضاء البلاغة واللاهوت وتخليط رفات الأموات بالدموع المستنبتة والدماء الحقيقية. واستخرج، من هذا كله، بطلا جاهز الحركات والمصير. ورحل **إميل إلى** مهاد مختلفة، لا مكان فيها للأبطال المنتصرين والنهايات الجاهزة، ولا موقع فيها للبنية المتكلسة ولغة الخطب. وولد، من هذا المنظور، نص ساخر لا مركز له، يقبل بتعددية القراءة، ويطرد البلاغة بعيدا، ويرد إلى روح شعبية طليقة، تعلن عن وجودها في ضحكها، وتخبر أن ضحك الضحية لون من المقاومة ودليل على اعتناق الحياة. ومن الضحك وفلسفته جاء الفلسطيني - الضحية، يحمل وجهه في قناعه، ويوهم أن قناعه البائس هو وجهه الحقيقي.

بسبب هذا الأدب، الذي ينقد الواقع وما فيه من أدب، تحول **إميل** إلى أديب جدير بالاحترام، دون أن يتحول، بالتأكيد، إلى «بطل الأبطال» المزعوم. ولعل تحويل الأديب إلى «بطل الأبطال» المفترض قد جنى عليه وأضل خطاه، فارتقى سراديب مبهمة الإضاءة، التهم فيها شخصياته المتكاثرة، وصولا إلى شخصيته البسيطة الأولى.

الأديب - *الذاكرة يفقد الذاكرة*:

تشكلت صورة **إميل** حبيبي المسيطرة من عنصرين، يتمثل أولهما في أديب مرموق يمسك بناصية الكتابة، ويتجسد ثانيهما براوٍ يحكي «أحوال البلاد» ويختصر في ذاته الأبطال جميعا. يرد العنصر الأول إلى الموهبة والاجتهاد الذاتي، ويحيل العنصر الثاني على إعلام فلسطيني رسمّي يحتضن الأديب ولا يبخل عليه بالثناء. وكان على الصورة أن تعيش توتر العنصرين وأن تعاني أثر اللقاء بين حذق المعرفة وهالة السلطة. ولم تكن أسئلة اللقاء بالغة الصعوبة، لأنها استظهار جديد لمشهد قديم. كان على المعرفة أن تقرأ أحوال السلطة وتشير إلى أعراض السلب، أو كان عليها أن تحتفل بالسلطة وترفعها إلى مقام الإيجاب الكامل. ولم يتردد **إميل** كثيرا، فدخل إلى ردهة السلطة، متخليا عن القراءة الصحيحة قبل الدخول، كما لو كان يستظهر درسا قديما لا عناء فيه.

وأعلن **إميل** عن مهارته في زجر كل قراءة صحيحة في صيف عام ١٩٨٩، في مؤتمر للأدباء في بقعة آسيوية من الاتحاد السوفيتي الذي كان، حين صرح: **الصهيونية ليست عنصرية**. ولم يكن **إميل** يقدم في تصريحه اجتهادا ذاتيا أو تأويلا خاصا به توصل إليه بعد إعمال للفكر طويل، إنما كان يتبرع بموقف سياسي عالي الصوت واضح الكلمات، نيابة عن إدارة فلسطينية أدمنت الهمس وأنصاف الكلمات، يشكل «الحديث بالنيابة عن» جوهر السؤال الذي نقاربه، لأنه يسمح بقراءة الكاتب في ذاته وبصورة السلطة في هذه الذات، وبصورة العلاقة بين الذات والسلطة.. وعلى الرغم من موهبة بينة تُكره لغة النقد على تشذيب ألفاظها، فإن في التصريح المبرِّئ للصهيونية من عنصريتها ما يبعث على التأسي ويحرض على جمع من الأسئلة. وقد يبدو، للوهلة الأولى، أن النقد يتعامل مع تبرئة زائفة، لكن النقد يخلي بداهة التزييف جانبا، ويركن إلى سؤال تكون فيه وظيفة المثقف بداية أولى.

تقبع بداهة التزييف بعيدا، لأن الصهيونية، عنصرية كانت أو أيديولوجيا ترحب بالبشر جميعا، تحولت إلى سؤال مدرسي قديم، وأكد تقادمها واقع عربي يكتب السطور ويمحوها، تاركا لقدر أن يفصل بين الفضيلة والرذيلة. وربما لا تحتاج الصهيونية إلى كثير من الصفات، الوردية أو الشائكة، لأن حقيقتها الأصيلة تتجلى في آثار مدوِّية تمتد من مدينة السويس المصرية إلى القنيطرة السورية، ومن دير ياسين إلى مجزرة الحرم الإبراهيمي في الخليل. ولعل أطلال البيوت وبقايا المخيمات تروي وقائع الصهيونية بوضوح لا يحتاج إلى «مجلدات الرفاق الكاملة» ولا إلى عمل فكري قومي. أنهك ذاته، ذات مرة، في ملاحقة الاستشهادات وتحصيل الوثائق. وإذا كانت الآثار العملية،لأية أيديولوجيا كانت، هي معيار حقيقتها، فإن في موقف **إميل حبيبي** ما ينقض وظيفة المثقف الجدير باسمه. وتتمثل وظيفة المثقف، التي قد تتهرب منها ذاكرة مفككة، في الدفاع عن المبادىء الإنسانية الكبرى. والقول هذا لا اختراع فيه ولا تعمّل، يمتد من اليوناني **سقراط** إلى اليهودي الأمريكي **ناحوم تشومسكي**. وبالتأكيد، فإن من الصعوبة بمكان، أن ننسب إلى الأخير، شبهة التعصب القومي العربي أو تهمة العداء للسامية، يكتب **تشومسكي** في كتابه: «**الثالوث الخطر**» السطور التالية، في فصل عنوانه «إبادة الحيوانات السائرة على قدمين: «**وهذا مثال تكرر في جنوب لبنان، حيث حطمت المخيمات الفلسطينية عن آخرها، إن لم يكن عن طريق القصف بالقنابل، فبواسطة البلدوزارات، وتشتت السكان وسيق بهم إلى السجون. ولم يسمح للصحفيين بالدخول إلى المخيمات الفلسطينية، وذلك حتى لا يروا ما يحدث من عنف ووحشية.. وعندما سئل ضابط عن سبب هدم المنازل، وفيها أطفال ونساء أجاب قائلا: «الجميع إرهابيون». ويلخص هذا القول استراتيجية إسرائيل وما يدعمها من افتراضات ظلت تدافع عن هذه الاستراتيجية على مدى السنين**»[٧] إن كان **إميل حبيبي** يجدد فكره باستعارة «افتراضات» قديمة، فإن **تشومسكي** المتسق في فكره يتأمل الحقائق العارية ولا يبدد وقته في شهادات التبرئة والتأثيم.

ويمس السؤال، من جديد، أخلاقية الكتابة واتساقها، بعيدا عن إعارة الصوت وتأجير الوجوه. فبعيدا عن صحة «الفتوى» أو زيفها، في علاقتها بالصهيونية، فإن الموقف من الصهيونية شأن سياسي، مرجعه أصحاب القرار السياسي في المؤسسة الفلسطينية. ويبدو أن أصحاب الشأن الفلسطيني الباحثين عن الذهب في أعشاش العصافير، لم يرغبوا بأخذ قرار سياسي بالغ الإرباك فوقعوا على قناع يحجب، جزئيا، وجههم، وكان **إميل** هو القناع، الذي ينطق بما أراد له غيره أن ينطق به. يذهب **إميل** إلى شأن ليس من اختصاصه، فيفقد وجهه ويحتفظ بقناع تعرضه المواسم. والأمر لا يقوم في تجميل أيديولوجيا ولا في كبح الاجتهاد، حتى لو كان مريضا. فلربما ذهب الحديث عن **إميل** في منحنى آخر، لو أطلق تصريحه بعد اجتهاد عفوي، بعيدا عن الندوات الرسمية و«اللقاءات المرتبة». فلو فعل ذلك، لكانت

الأيديولوجيا والفلسفة والتاريخ حقلا للحوار معه. لكنه ذهب في تأجير الصوت بعيدا، ناسيا الحوار ووظيفة المثقف وكلمات واضحة نطق بها قبل زمن. يقول **إميل** في مقابلة مجلة الكرمل، في شتاء ١٩٨١: **«وهذا الواقع يكمن في وجود انقطاع شبه كلي بين المجتمع اليهودي والمجتمع العربي في إسرائيل، فالمجتمع اليهودي هو مجتمع عنصري ومغلق ولا يقبل بنا. إنهم يريدون دولة غيتو يهودية»**(٨). ينفي القول اللاحق القول السابق عليه، مثلما ينفي قناع الصيف وجه الشتاء.ووجه الكاتب متعب لأنه لا يلتقي سريعا، برذاذ الضوء، حتى يسقط عليه ثقيلا ظلام القناع. ولذلك فإن **إميل** الذي حرر الصهيونية من صفة العنصرية في مؤتمر عشق آباد، يتذكر من جديد صفة العنصرية، وبعد خمس سنوات، حين وقعت جريمة الحرم الإبراهيمي في آذار ١٩٩٤ ـ، فيكتب منزعجا: **«وكان حريا بأهل الفكر العرب أن يثيروا العالم كله مطالبين الرأي العام الإسرائيلي بأن يعيد النظر في مختلف مفاهيمه العنصرية والاحتلالية على ضوء اتفاقيات الاعتراف المتبادل والمصالحة التاريخية»**(٩) يتأسى الرجل من ثقل القناع فوق وجهه، ربما، فينزعه متشوقا إلى الضوء، غير إن إدمان الظلام يحرف العين الراجفة عن رؤية ما يجب عليها أن ترى، فترى قصور «أهل الفكر العربي» قبل أن تسمع «باصطياد العصافير بالمدافع»، على حد قول **تشومسكي**، المندد بالمجازر الإسرائيلية في المخيمات الفلسطينية. **وإميل** في لحظة الهدوء، كما في لحظة الغضب، يمتثل إلى مرجع سياسي سابق عليه، فتبرئة الصهيونية إعلان عن انفراج مرغوب، وشجب المجزرة صراخ عارض لا يمس «المصالحة التاريخية» في شيء. والسؤال الصارخ بسخريته السوداء هنا هو: ما معنى المصالحة التاريخية مع مجتمع لا يزال يتمسك بمفاهيمه العنصرية والاحتلالية؟

يقيم موقف **تشومسكي** الحد الفاصل بين المثقف و«حامل الفتوى» أو: «الأيديولوج»، فالأول يشرح الظواهر في موضوعيتها، والثاني يبرر ويسوغ متجاهلاً الموضوع ومكتفيا بتلبية الرغبات. غير أن وظيفة التبرير تقود، من دون انزياح كبير، إلى سلطة سياسية، لأن «حامل الفتوى» لا وجود له إلا بوجود المرجع الذي يقترح الفتوى. يتجلى ـ هنا ـ معنى إعادة الصوت وتأجير الوجه، حيث المثقف يهجر تعاليم الكتب الرشيدة ويقبل بتعاليم بشر لا يكترثون بالكتب. يدور التبرير في مقايضة مألوفة تحرق الكتب وتكاثر الأقنعة، والكتب تحيل إلى قيمة استعمالية، أما الأقنعة فتركن إلى قيمة التبادل. ولعل هذه العلاقة الوثيقة بين «حامل الفتوى» وأصحاب المؤسسة السياسية، هي التي تفسر ذلك الصمت الحميم الذي أغدق على **إميل**، بعد اجتهاده الخاص بالصهيونية. خاصة أن ذلك التصريح كان يستدعي موقفا، سلبيا كان أم إيجابيا، من طرف حمل، لعقود متتالية، لواء هزيمة الصهيونية. تستعلن في صمت المؤسسة مأساة **إميل** في دوره الصغير، الذي حوله من «مبدع كبير» إلى «بالون اختبار».

يبدد المثقف صورته في انصياعه إلى دور لا يليق به. مع ذلك، فإن تأمل تصريح **حبيبي**، في سياقه، يكشف عن تبدد مزدوج: إذ إن صاحب الفتوى، الناطق فلسطينيا، كان ينطق أيضا باسم «الرفيق الذي كانه. وكان في نطقه المزدوج يقول جديدا لا يقبل به «الرفاق القدامى»، التي جاءت **البيروسترويكا** لتنقذهم من الضياع فأتلفت كل شيء. والوجه الذي لا ملامح له واضح وإن غضنته السنون. فالكاتب قبل **البيروسترويكا** كان معاديا للصهيونية مثلما كانت «الأحزاب الشقيقة» معادية لها، كما أن الكاتب قبل **البيروسترويكا** كان يؤكد عنصرية الصهيونية مثلما كانت تفعل المؤسسة الفلسطينية في زمن «الرفاق القدامى». رجاء «ذوبان الجليد» وأذاب معه الكاتب ـ الرفيق ومراجعه السياسية والأيديولوجية، فبدا في تحولاته جديدا، منكراً للتعاليم القديمة ويفيض فكره بكل الفتاوى الجديدة. بهذا المعنى، فقد حقق **إميل حبيبي** تبعية المثقف للسلطة بمعنى مزدوج: كان تابعا للمرجع الفلسطيني عندما نطق برغبة غيره، وكان تابعا للمرجع السوفييتي عندما تخفف من تعاليم **ماركس ولينين وبريجنيف**. والتابع لا جوهر له لأن جوهره

راقد فى بطون المواسم. يقضى الدفاع عن الجوهر باجتهاد فكرى طليق، على مبعدة من المؤسسة، ويأمر بتأمل ذاتى هادئ لا يمليه «الرفيق» ستالينيا كان أو داعية إلى ليبرالية متلعثمة.

وتظل حالة **إميل حبيبى** مؤسية وداعية إلى الأسى، فالرجل، فى أدبه، نقض الصهيونية وكشف جرائمها، مثلما أعطى أدباً بعيداً عن «الواقعية الاشتراكية» ومختلفا عنها، كأن الرجل وزع ذاته على نصفين يلتهم كل منهما الآخر، أو لكأن الإنسان الشره فيه قضم رهافة الأديب ورقى به إلى سوق الخسارة. يكتب **إميل** عن آثار الصهيونية فى قصته: «أم الروبابيكا» فيقول **«تسأل أم الروبابيكا: ألم تلتق الأشباح الهائمة؟ رجال ونساء من غزة، من الضفة الغربية، ومن عمان، بل حتى من الكويت، عبر الجسر، يعبرون أزقتنا فى صمت، ويتطلعون نحو الشرفات والنوافذ فى صمت. وبعضهم يطرق الباب ويسأل فى أدب أن يدخل ليلقى نظرة**[١٠] **و ليشرب جرعة ماء ثم يمضي فى صمت. فقد كان هذا بيته»**[١١]. تتحدث الصورة عن المؤتلف الذى اندثر وصمت الغريب كسيرا، وعن لوعة الفقد والعجز فى آن. وهى فى حديثها، لا تكترث بصفات الصهيونية، لأنها ترسم الصفات فى وقائعها الحزينة. وربما تكون معايشة **إميل** لـ «الأشباح الهائمة»، هى التى نأت به عن «البطل الإيجابى» المنتصر فى الصباح، ودفعته إلى البحث عن أدب يلتقط المعاش فى زمن الاحتلال، وينحى المعادلات الذهنية جانبا. وكان فى بحثه يرى المجموع الأسيان، خارج أسطورة البطل الوحيد المنقذ، ويتخذ من الموروث الأدبى والشعبى أداة يؤكد بها ذاتيته المهددة.

وقد يقال مباشرة: يحتضن **إميل** فى ذاته مبدعا وكاتبا فى آن، والكاتب عارض ولا خطر منه، والمبدع مقيم ولا غشاوة عليه. يتم ربط الكاتب بسلطة يعمل عندها مبررا، ويتم وصل المبدع بسلطة الإبداع، التى يحق لها، باسم الإبداع، أن تجمل الكاتب وتمسح عن روحه الغبار. غير أن هذا الفصل لا معنى له، لأن تمرد الكاتب على المبدع تسفيه للإبداع. ولأنه أيضا يرمى على المبدع بشىء من التقديس، فيحق له ما لا يحق لغيره، علما أنه فى هذا الحق المزعوم يفصل بين الإبداع والأخلاق، ويسفّه صورة المثقف، الحامل فى كتابته لمشروع مجتمعى بديل. وبالتأكيد، فإن توترا ما يحكم علاقة الكاتب بالمبدع فى شخصية **إميل حبيبى**. غير أن هذا التوتر يدرس فى حيز علم النفس، لا فى فضاء كتابة التحرر الوطنى، التى قدمت **طه حسين ولويس عوض ومحمد حسين هيكل** الذى كتب: «زينب». ويمثل **نجيب محفوظ** حالة المبدع المتسق الجدير بالاحترام كله، الذى يجتهد طليقا، ويعود إلى إبداعه بشكل طليق.

وربما، تتقوض الظواهر التى كانت مناهضة للتقوض، وتسرى فى انحدارها الخاص، **وإميل** يسرى فى سلبه، منذ ارتضى بالفتاوى منهجا، وغذ السير فى درب يراه غيره ولا يراه هو، والدرب المختار سؤال، والسير فيه انتظار مطمئن لجواب عادل. **وإميل** ينحنى أمام الإجابات التى يجود بها الدرب، الذى لا يراه. ولذلك لم يكن للدهشة مكان، حين قبل بجائزة الإبداع الإسرائيلية، بعد مرور سنوات ثلاث على تصريحه المبرئ للصهيونية من عنصريتها.

الذاكرة المفقودة تتوزع على جائزتين:

تنقل البيروسترويكا، بيسر، **إميل حبيبى** من زمن مغلق إلى زمن لا ضفاف له، وتدفع المؤسسة الفلسطينية، بيسره، الكاتب إلى أن يبوح بما لا تريد المؤسسة أن تبوح به علانية. ويتيح الأمر، فى شقيه، التوقف أمام عنصرين: يتمثل العنصر الأول بسلطة سياسية تصدع بأوامرها. ويتجلى العنصر الثانى فى كاتب يفعل ما شاءت له السلطة أن يفعل. تدور الحالة فى علاقة ذاتية مفتونة بالسلطة، بسلطة تبهر الكاتب وتغويه ويرتد الأمر، ظاهريا، إلى سلطة المعرفة التى تتوجه إلى سلطة سياسية تحتاج إلى المعرفة. غير أن حالة **إميل حبيبى** تنكر الظاهر وتقصيه. فعلاقة المعرفة بالسلطة، بالمعنى النبيل، تتكئ على الحوار والتحالف، أو علىٰ التحالف الحوارى. أما

في حالة **حبيبى** فإن التحالف الحوارى لا مكان له، لأن المكان كله يذهب إلى استظهار التلقين، إذ فكر السلطة يمحى فكر الكاتب ويلغيه، تبتعد، فى هذا الواقع، سلطة المعرفة وتأتى مكانها ذاتية مبهورة بالسلطة، أى: ذاتية الوعى الفقير. ترضى ذاتية الوعى الفقير السلطة لأن السلطة ترضى الذاتية فى وضعها الفقير. إرضاء لا متكافىء وملىء بالشجن، فما ترضى به السلطة الذاتية الفقيرة يزيد من فقر الذات، إلى حدود الإلغاء. شيء شبيه بانشداد المتعبد إلى الصنم الذى يعبده، فكلما تكاثرت صفات الصنم الإيجابية تزايد السلب فى شخصية المتعبد، حتى لا يبقى له إلا قليل القليل. وربما تشبه حاله **حبيبى** حالة النص الأدبى الذى أضاع مرجعه الداخلى، انفتح على التفكك. فالنص لا يوجد إلا فى مرجع خارجى يفرضه وفى مرجع داخلى يبنيه. **وحبيبى** فى نصه المأساوى المعاش يتمسك بمرجع سلطوى خارجى يتلف المرجع الداخلى ويهدمه. فلا يبقى من رواسب المعرفة إلا إرادة الاستظهار، التى تردد طليقة إرادة المرجع الخارجى.

اتكاءً على هذا، فإن قبول **حبيبى** بجائزة الإبداع الإسرائيلى، لا يعثر على تفسيره، ربما، إلا فى مدار ذاتية الوعى الفقير، التى تنهار أمام السلطة التى تفتنها. يتحلل مضمون السلطة من الشروط المشخصة المكونة له، ويعلو فى الهواء مهشما معايير الزمان والمكان. فالسلطة هى السلطة، قادرة وفاتنة ومبهرة، ولا خيار للذات المفتونة إلا بالذهاب إليها. تجتمع السلطة السوفييتية، فى زمنيها، مع السلطة الفلسطينية، فى أزمنتها، كى تعطيا صورة السلطة، فى تجريدها الطليق. وتعثر السلطة الإسرائيلية فى فضاء السلطة، وقد تحللت من المكان والزمان، على موقع موائم لها، لا يختلف عن مواقع السلطات الأخرى، تذهب الذات إلى السلطة. ففى الذهاب ما يرضيها، وتذهب إلى السلطات، لأن تكاثر الذهاب يكاثر الرضا. تستعيد مقولة الكم ذاتية الوعى الفقير من جديد، وتزيدها وضوحا. ذلك أن الذات المتقدمة تاريخيا تعنى بالكيف وتأمل الحقائق، على اختلاف مع ذاتية فقيرة مولعة بالكم ومراكمة الرضا. ويمكن **لإميل حبيبى** أن يدافع عن جائزته، وينتقى من كيسه ما شاء من الحجج. غير أن ما يسوق من البراهين لن يتجاوز حدود الذات التى فقدت مرجعها الداخلى. فلنعد إلى سياق الجائزة وزمنها، لنقف على حجج أدمنت التجريد وإتلاف المشخص.

جاء فى الصحف ووكالات الأنباء: **«قررت لجنة التحكيم الأدبى فى إسرائيل أن الأديب إميل حبيبى جدير بجائزة إسرائيل الأدبية بحق أعماله الأدبية، التى نشرها فى البلاد بدءا من الستينيات. ولإنتاج إميل حبيبى نوعية فنية لغوية خاصة. وهو قصصى تجريبى نجح فى صقل أسلوب يجمع التراث العربى الأدبى التقليدى مع الأسس العصرية الواضحة»** ١٩٩٢/٣/١٩. لا يقف القارىء طويلا أمام تاريخ تسليم الجائزة، الموافق تاريخ قيام دولة إسرائيل، ولا يتوقف أيضا أمام سياق الانتفاضة، ذلك أن عليه أن يتأمل ألوان القول والحجج، الصادرة عن ذاتية مولعة بمراكمة الألقاب. نقرأ فى الصحف ووكالات الأنباء أيضا: **«تسلم الكاتب الفلسطينى إميل حبيبى جائزة إسرائيل للإبداع الأدبى، وذلك خلال حفل رسمى أقيم فى القدس المحتلة، بمناسبة مرور ٤٤ عاما على إنشاء إسرائيل.. وقد أعلن حبيبى قبل الحفل أنه سيسلم مبلغ الجائزة إلى مؤسسة فلسطينية لعلاج جرحى الانتفاضة»**[١١] يذهب الكاتب الفلسطينى إلى الحفل الإسرائيلى محايدا، يقبل بالجائزة الإسرائيلية - ٨٠٠٠ دولارا - ويوزعها على جرحى الانتفاضة. والحياد المزعوم واهن الأركان، لأن القبول بـ «المصالحة التاريخية» لا يقضى بالاحتفال بتدمير ذاكرة الضحية. فلا سلب فى تأمل إمكانيات المصالحة والسلام والتعايش، من دون أن يكون ثمن ذلك نصرة ذاكرة وإلغاء أخرى، أو من دون أن يعقب ذلك احتفالا مزدوجا بانتصار ذاكرة ودفن ذاكرة نقيض. لا يحق للنوايا، مهما كانت صقيلة وبيضاء، أن تخفض من ذاكرة الضحية وأن تعلى ذاكرة الجلاد. لكن **إميل** يمتهن التاريخ ويقدس التجريد الذى لا تاريخ له. فبعد عشق السلطة المجردة يصل إلى الإبداع المجرد، ويربط السلطة والإبداع

بعروة وثقى، إذ إن السلطة فى تجريدها مرجع للإبداع وآية له. يستدعى التجريد مفهوم: الوسيط ويرد إليه. فالمبدع، كما الإبداع، مجرد ولا تاريخ له. والمبدع الذى طرد ذاكرته ووقف فوق التاريخ، يستطيع أن يلعب دور الوسيط بين طرفين يحتفظان بالذاكرة. ففلسطينى الانتفاضة يقاتل بسبب ذاكرة لا تنطفىء،، والإسرائيلى المنتصر يحتفل بانتصاره وبذاكرته المنتصرة. **وإميل**، وقد تجرد، يحتفل بانتصاره الذاتى، الذى يجعله مع الطرفين وخارجهما فى آن. يأخذ الجائزة من طرف ويعطيها إلى طرف آخر. ويحظى من طرف بمديح موهبته ويفوز من الثانى بالشكر على العطاء الذى تقدم به. يذهب كل طرف إلى اختصاصه، فللمنتفض العذاب والسجن والمعاناة، وللإسرائيلى تجريب الأسلحة، **ولإميل** الأضواء والمديح والعرفان والجائزة. تحتفل ذاتية الوعى الفقير بمكاسبها الجديدة، وتضحك فى سرها، لأنها أدركت منذ زمن طويل، أن طريق السلطة مفروش بالورود.

وقد تتتابع حجج **إميل** وتتكاثر، وتظل فى تنوعها مرآة لذات مولعة بالكم ومقدسة للمراجع الخارجية، كما لو كانت الذات لا تقتنع بوجودها إلا إذا نظرت إلى وجهها فى مسلسل من المرايا لا ينتهى. يقول **إميل**: «إن هذه الجائزة لها احترام كبير داخل إسرائيل، وهو ما يعنى انسحاب هذا الاحترام على مختلف أنحاء العالم، لما لإسرائيل فيه من نفوذ»[١٢]. يقوم الأمر فى مراكمة الاحترام، وتصدير احترام المبدع من السوق الإسرائيلية الضيقة إلى أسواق العالم المختلفة. بل يقوم الأمر فى تزايد نفوذ الكاتب، لأنه حصل على جائزة نافذة من بلد كثير النفوذ. ومثلما ينتقل احترامه من حيز محدود إلى مساحات غير محدودة، فإن وصوله إلى الجائزة المتنفذة يضاعف احترامه فى إسرائيل ويكاثر ويربى ويزيد من نفوذه فى الأماكن الأخرى. ترسل العلاقات المعقدة، فى زمن الأشياء، إلى سراديب الكم والأشياء، حيث الذاكرة سلعة خاسرة. ويمكن **لإميل**، فى زمن الأشياء، أن يتأكد من موهبته فى المرآة الإسرائيلية: «إن بعضهم يرى أننى دفعت ثمنا سياسيا وإلا لما منحتنى هذه المؤسسة جائزة رفيعة المستوى كهذه، وهذا توهم، فحيثيات لجنة التحكيم تنص على أننى حصلت عليها عن أعمالى الأدبية، ويقال إن مستواها الأدبى عال» [١٣] **وإميل** صادق فى قوله تماما، لأن ذاتية الوعى الفقير الملازمة له لا تترك للسياسية، بالمعنى الصحيح، مكانا، فكل المكان يذهب إلى الذات المغتبطة بصفاتها المتعددة. ولهذا، فإن **إميل** يعرض عن كلمة السياسة سريعا، ليتحدث عن «الجائزة الرفيعة المستوى»، وعن «المستوى الأدبى العالى». وقد يفطن **إميل** فى تصريح لاحق أنه نسى بعض الصفات، ويسرع ليضيف جديدا إلى ما تجمع من الصفات. كأن يقول: «أشكر أعضاء لجنة التحكيم، ذوى الحيثية الأدبية والعلمية المرموقة، على قرارهم منحى جائزة الإبداع»[١٤]. تضاف كلمة المرموق إلى كلمات النفوذ والعالى والرفيع المستوى بانتظار صفات أخرى لاحقة.

يعرب الوسيط ـ المبدع عن تحرره من القيود فى التصريح التالى: «أرى علامة مشجعة فى واقع إنتاجى الأدبى، قد حاز على جائزة فلسطين الأدبية، ويحوز الآن جائزة إسرائيل الأدبية»[١٥] تقفز العلامة المشجعة عن وقائع فلسطين وإسرائيل، وتستقر فى حاضنة الأديب الشجاع الذى يحتضن الأضداد. ففلسطين، كما إسرائيل، قضايا نافلة بالقياس إلى الجوائز الصادرة عنهما. يستمر الأديب، فى غبطته السادرة، ويلبى نجيبا مقولة **هيجل** عن الفكر البدائى المولع بالكم وكميات الثناء. تدور العلاقات ساخرة فى عالم الأشياء، إذ الكم سلطة والسلطة كم، والإبداع وسيط بين الكم والسلطة، والسلطة وسيط بين الكم والإبداع، كما الكم وسيط بين الإبداع والسلطة. والوسيط قرير العين هانيها، يتوسط بين فلسطين وإسرائيل، وبين الثقافة العربية والثقافة العبرية، وبين الحرب والسلام. وفى هذا كله، يتوسط بين ذاته وما تشتهى، اعتمادا على كتابة لا تعترف بسلطتها إلا إذا تجردت منها أمام سلطة أعلى وأعظم.

الذاكرة المفككة وغبطة اليقين:

منذ أن بدأت ما يدعوه بعضٌ بـ «المسيرة السلمية فى الشرق الأوسط»، وينعته بعض آخر بـ «اتفاق غزة ـ أريحا» و

إميل حبيبى يتمترس وراء قلم يومى يصفق للاتفاق وينثر عليه ورود الفصول الأربعة. وقبول الاتفاق، كما استنكاره،حق مشروع لمثقف فى ألوانه كلها، يمارسه وفقا لميوله واجتهاداته ورؤاه. وهذا ما فعله نجيب محفوظ برصانة عالية. ويحق لإميل، من حيث هو مثقف، أن يعطى سطوره فى الحدث الكبير. غير أن ما يبدو بداهة يسقط مفتتا، فى حالة إميل، لأن سطوره الكثيرة لم تتعلم احترام البداهة إلا قليلا. فالذى أسلم لصوته مهمة المزج بين الصهيونية والبراءة فى مؤتمر الأدباء فى عشق آباد، عاد بعد خمس سنوات، ليعيد صفة العنصرية إلى المجتمع الإسرائيلى. يقول إميل مؤخرا "«أما الحقيقة التى حذرنا من مغبتها طول الزمن، فهى أن العنصرية إنما استشرت فى إسرائيل، من المهد إلى اللحد، حتى انفجرت بهذا الشكل، فلم يعد من الممكن تجاهلها»(١٦). ويعيد تأكيد النذير فى مكان آخر فيقول: «بل نمعن فى الملامة حتى نلوم زملاءنا من أهل الثقافة والإبداع فى إسرائيل، إنهم لم يقوموا بواجبهم الأخلاقى الذى لو قاموا به لما استشرت العنصرية فى إسرائيل من المهد إلى اللحد»(١٧). تابع إميل طقوس السذاجة المخلوقة، ويرى فى العنصرية الإسرائيلية مرضا عارضا وفى «أهل الثقافة والإبداع فى إسرائيل» ملائكة يولدون ويلحدون فى سماء زرقاء مفارقة.

ولعل من نافل القول مقاربة تماسك كلام إميل أو تهافته، فما نقصد إليه يمس أخلاقية القول أو غيابها، إذ لا يمكن لقلم متسق أن يعطى قولا وينقضه، وفقا لحضور المجازر أو غيابها. فى محاكمة إميل الفكرية ما يثير الجزع، لأن حضور المجازر شرط لإقامة حد العنصرية، كما لو كان على الفكر أن يبنى تصوراته من دماء البشر. تتلاشى العنصرية إن جفت دماء الفلسطينيين، وتمثل واضحة إن انفجر الدم الفلسطينى نبرىء من جديد. إن المحاكمة الفكرية التى ترتهن إلى سواد الأيام وبياضها، تجعل القارىء يتأمل أحوال إميل حبيبى لا كلماته، لأن كلماته تسود وتبيض وفقا لأحوال الأيام. ولهذا، فإن كلام إميل عن أحوال السلام لا يقنع كثيرا، طالما أن صاحب الكلام يعثر على كلماته فى مناسبات الدم والأيام الرائقة. يصفق إميل للسلام، فى مقالة له عنوانها: «لا، لم تذهب تضحيات هذا الشعب وتجربته سدى»، فيقول : «**والآن، ونحن نلتقى بتباشير الاختراق الكبير، لأول مرة، أستعيد تلك الأيام المأساوية لكى أنقل إلى أجيال شعبى الشابة كلها الحقيقة الأخرى فى هذا الاختراق الكبير، حقا إنه الاختراق الأول لحلقة الدم المفزعة والمستمرة، حتى كان لا مخرج منها. حقا إنه الاختراق الأول لأسوار العداء نحو المصالحة التاريخية التى لا بديل عنها. ولكنه وفى الوقت نفسه، وفى المقام الأول، الاختراق الكبير، لجميع القيود التى كبلت أيدى هذا الشعب الذى ولد حرا، قيود المقامرة غير المسئولة بمصير هذا الشعب فى وطنه**»(١٨) يكون إميل كما يود أن يكون، ويستعين باستبداده ليكره الأشياء أن تكون ما يريدها أن تكون. غير أن طبيعة الأشياء تنحى الكاتب واستبداده وتذهب فى اتجاه آخر. لا يحتاج الأمر إلى التصفيق ولا إلى الرثاء، فما نتج عن «السلام» يمكن قبوله، ربما، اعتمادا على مقولات عقلانية، تعترف بموازين القوى وبهزائم العرب المتتالية ونتائج التخلف وانهزام التنوير وولادة المجتمع المدنى المتعثرة أبدا واجتياح اللاعقلانية لمفاصل المجتمع العربى... فلا أحد يصفق للحرب ولا أحد يدعو إلى حروب مهزومة قبل الذهاب إليها. وإميل حبيبى لا يتخلى أبدا عن الكاتب السلطوى الذى يسكنه والذى يجزىء الحقائق إلى هزيمة أو انتصار. ينظر إلى ما لا يريد ويراه هزيمة، وينظر إلى ما يود ويراه انتصارات متعاظمة. ويظل الواقع، فى الحالين، مغيبا، لأن أيديولوجيا السلطة لا تعترف بما هو موجود بل بما هو مخلوق. ومن مدار الخلق هذا، يأتى: الاختراق الكبير، الاختراق الأول، كسر القيود، هدم الأسوار، المصالحة التاريخية... إن إميل الذى يذم الحروب السلطوية الخاسرة، يعود إلى لغة الحرب السلطوية بعد تخلى السلطة عن الحرب، ويجعل من التخلى بداية لانتصار شامل. فعبارة «الاختراق الكبير» تحيل إلى معركة كبيرة أصابت هدفها الأول، وعبارة «الاختراق الأول» تتضمن التبشير باختراق أخير، و«اختراق

أسوار العداء» تومىء إلى مدافع دكت الأسوار... وفى الأحوال كلها، فإن إميل المدافع عن «فجر جديد»، يدافع عن جديده بكل اللغة السلطوية القديمة ومفاهيمها، أى أنه يعاود لعبة تجميل الأوهام وانتهاك الحقائق.

لا نقرأ فى هذه السطور مواقع الصحة والخطأ فى «اتفاق غزة - أريحا»، إنما نقرأ فيها حضور العقل وغيابه فى سطور الذى يعتبره انتصارا كاملا. فالأسلوب الوثوقى الذى يدبِّج به إميل مقالاته المتناتجة، يعيدنا، مرة أخرى، إلى الفرق بين الكاتب والمثقف. يكتب الأول حقيقة السلطة، التى ينتسب إليها، وينصِّبها حقيقة مطلقة، ويقدم الثانى قولا نسبيا عن الوقائع فى نسبيتها، إذ حقيقة القول تكمن فى وعيه أنه لا يقبض على الحقيقة. يقول **إدوارد سعيد**: **«ففى صلب القول، بالمعنى الذى انسبه إلى هذه المفردة، لا مهدىء ولا بانى إجماع، بل إنه امرؤ يقوم كامل وجوده على إحساس نقدى، حس الامتناع عن تقبل الصيغ السهلة، المتساهلة، أو الكليشيهات الجاهزة، أو التوكيدات السلسلة، مع ما يقوله المتنفذون أو التقليديون ويفعلونه».**[19] ويذهب **إميل** فى اتجاه آخر، متدثرا بالتقليدى ومحافظا عليه فالمقالة التى يكتبها، فى دفاعه عن السلام، قائمة على يقين ثقيل، يشفعه انفعال شديد يستولد اللغة اليقينية ويثبتها. تأتى المقالة مغلقة ولا نوافذ فيها تسعف الحوار، ذلك أن المحاور المحتمل يلتقى بالذات المنفعلة ولا يعثر على المفاهيم الباردة، التى تطلق الحوار. نقرأ **لإميل** السطور التالية من مقالة له عنوانها: «خذوا شعبكم فى الحساب ولو بقدر ما يأخذه خصومه»: **«بتداعى الدلائل على جدية المساعى المبذولة لتنفيذ اتفاقيات الاعتراف المتبادل بين حكومة إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية، وعلى اننا مقدمون لا محالة على مصالحة تاريخية بين العرب وإسرائيل فى جميع المجالات، نلاحظ انتشار مشاعر الضياع، حتى اليأس الشامل فى أوساط أولئك المثقفين الفلسطينيين، وغيرهم من المثقفين العرب. الذين يتميزون بانقطاعهم (القسرى فى غالب الأحيان) عن حياة الشعب العربى الفلسطينى ومشاكله الفعلية من جهة وبانقطاعهم عما احدثته نهاية الحرب العالمية الباردة من تغيرات جذرية فى المناخ السياسى العالمى»**[20]. فى لغة اليقين المغلقة، تصبح الدلائل متواترة والمساعى المبذولة جدية والاعتراف المتبادل كاملا والمصالحة حتمية والتعاون شاملا.. تنحدر لغة الخلق من خالق يعرف بدايات الأشياء ونهاياتها، ويدرك ما استقام وما انحرف. ولهذا، فإنه فى خلقه للأشياء، عن طريق التسمية، يلعب دور العارف والقاضى فى آن، أو إنه لا يلعب دورالقاضى إلا لأنه يحتل مقام العارف. وهذا ما يسوغ أن ينصب ذاته مرجعا أعلى للمثقفين، يوبخهم على ضياعهم ويقرعهم على جهلهم. فلو عرفوا ما يعرفه لانحازوا إلى مصاف الحكمة التى يحتكرها، ولما رمت بهم النواقص إلى دروب التشاؤم والضلال.

تتكشف فى اللغة اليقينية، الواحدية، شكلا ومضمونا، التى تمنع المتعدد والتعددية ونسبية المعرفة وبداهة المساءلة، لأن التعددية تمرد على الواحد العارف، الذى يسبق الجميع ويقف فوقهم. ولعل الأخذ بالواحدية، شكلا ومضمونا، يدلل على الكاتب السلطوى الملازم **لإميل حبيبى**، بل يكشف عن «الشيخ التقليدى القابع فيه»، والذى يدعى احتكار الحكم لأنه يحتكر الحقيقة. ويبدو أن **إميل** هو المنقطع - طواعية - عن عالم المثقفين العرب، الذين تأملوا القضية الفلسطينية طويلا، ودافعوا عنها، بدءا **بنجيب عازورى** ووصولا إلى **أمل دنقل وحيدر حيدر** ومرورا **بيحيى حقى وعباس العقاد وكاتب ياسين** وغيرهم الكثير.

تشى لغة اليقين بالشيخ التقليدى المحايث **لإميل** والمميز له عن المثقف الحديث، بالمعنى الذى ذهب إليه **إدوارد سعيد**. فالمثقف يمارس نقده قلقا، مقارنا بين الوقائع والمفاهيم، ومدركا أن المفاهيم أضيق من الوقائع التى تسبقها. وهذا ما يحمله على الأخذ بتصور: الأطروحة، إذ الموقف المعرفى نسبى، يتأمل الحاضر اتكاءً على تاريخ المعرفة الناقص

باستمرار. أما المثقف التقليدى فينكر النسبية، مثل ما يستنكر المتعدد. وفى استنكاره المزدوج ينكر تصور الأطروحة ويأخذ بمفهوم المجاز، حيث لا تكون الأشياء كما هى، بل كما تريد لها لغة اليقين أن تكون. يهمش **إميل** الشخص، ويتركه للمثقفين الذين لفهم «اليأس الشامل»، بل أنه يسحب الشخص إلى بلاط الرغبة وسجون البلاغة، بعد أن يحول تاريخ المعرفة إلى مجاز كبير. ويمكن **لإميل**، بعد إتلاف الشخص أن يبنى تاريخا مجازيا للحرب والسلام، قوامه زمان ومكان مجردان، لا وجود لهما إلا فى علم الرياضة والشعر الردىء. يقول **اندريه جيد**: «بالعواطف الجميلة يصنع الأدب الردىء الفاسد». وقول **جيد**، فى بساطته وجماله، ينطبق على الأدب وأشياء أخرى.

استولدت الدولة السوفيتية، التى كانت، شعار: «الواقعية الاشتراكية». ولم يكن فى الشعار ما يربطه، دائما، بالواقع وبمثال أعلى حلمت البشرية به طويلا. فما كان فى الشعار أيديولوجيا سلطوية تصوغ أدبا يعيد إنتاج صورة السلطة العادلة ولا ينتج من صورة الواقع المعاش شيئا. ويبدو أن **إميل** الرفيق القديم، يستأنف فى خطابه السياسى مقولات «الواقعية الاشتراكية» التى ولت، حيث الكاتب «وسيط زائف» يخدع فى نصه الواقع والأدب معا. وقد يخدع الكاتب ما شاء كى يرضى «**جدانوف**». مثلما أنه، في بعض الأحيان، يخدع النص والواقع **وجدانوف**، ليبقى الوسيط سعيدا ومكتمل الغبطة.

الكاتب بين أركان الحقيقة ووجهى الشيطان:

يبنى إميل خطابه اليقينى مرتكناًإلى عناصر أربعة. يأخذ اثنان منها صورة الحق والحقيقة، ويحتل الاثنان الآخران موقع الغواية والخطأ. وتمثّل علاقة العناصر الأربعة ببعضها مواجهة حديّة، لا احتمال فيها لحوار أو تفاعل، كما لو كان دور الإيجابى المطلق الأول هتك السلب المطلق اللاحق له، أو كما لو كان دور السلب الطليق تبيان النور الذى يحيط بما هو نقيض له. يقوم العنصر الأول فى تجربة الفلسطينيين «الذين صمدوا فى أرضهم، تحت الاحتلال الإسرائيلى، ولم يغادروها أبداً. يقول إميل: «**قديماً أدركنا أنه لا مكان لنا، فى ساحة العلاقات الفلسطينية - الإسرائيلية، إلا الموقع الذى يحتله، أو يستطيع أن يحتله، أنصار السلام العادل والممكن التحقيق بين الشعبين. وأعنى بكلامى هذا، نحن الذين اجترحنا معجزة البقاء فى وطننا، فى هذا الجزء منه بالضبط الذى قامت عليه دولة إسرائيل**»[٢١]. ويقول أيضاً: «**إن العديد من المدافعين عن نهجنا، نحن الذين اجترحنا إنجاز البقاء فى وطننا، ....**»[٢٢]. و: «**سيكون فى مقدورنا، نحن «أهل الحفرة» إياها، أن ننقل إلى الفريقين ما نعرفه عن الام المخاض التى تصيب مجتمعهمافى طريقهما إلى ميلاد العلاقات الجديدة**»[٢٣]. مما هو خارج الشك، وعلى فراق معه، أن التجربة الفلسطينية تحت الاحتلال غنية بالمآثر والدروس، وقادرة على تقديم المعارف والإضاءة والدروس، إن قرئت بشكل نقدى وصحيح. غير أن **إميل**، كعادته، يحوّل التجربة المعاشة إلى قاعدة لاهوتية، تكفل لمن عاش التجربة أن ينطق بالحقيقة. وبما أن من يحاكم باللاهوت يعرف قواعده، فإنه يكون على **إميل** أن يضيف المرتبة إلى التجربة، إذ تتحوّل التجارب الفلسطينية إلى مراتب، أشرفها تجربة من عاش تحت الاحتلال، وأرذلها من شدّ الرحال بعيداً. يتكئ صاحب التجربة الأولى على تجربته ويعطى حكماً هو الأول فى صدقه، وهو الصدق الأول الذى لا راد له. وبداهة هنا، أن يكون الناطق المرموق باسم التجربة عنواناً على حكمة أولى، يجسدّها بلا خلل أو نقصان. والأمر بدوره قريب من أحوال الناطق بالمقدس، والذى يتقدّس بسبب حديثه عن المقدس.

يقدّس **إميل** التجربة ويتقدّس فيها وينصّب ذاته ناطقاً بالمقدس. وهذا ما يجعل من الـ «نحن الجماعية» التى ينطق بها تعبيراً عن «الأنا الفردية» التى تملى الكلام. وفى منطق الاستبدال، يأخذ الدفاع الفردى اللا مشروط عن السلام شرعية جماعية، تستمد صدقها من «معجزة البقاء»، إذ إن من حقّق المعجزة فى البقاء يحقّق إعجازاً فى الاجتهاد والمحاكمة.

مع ذلك، فإن **إميل** لا يكتفي بلاهوت التجربة، فيحصنها بلاهوت جديد، قوامه المرجع السياسي الفلسطيني، الذي في تجانس الحقيقة فيه يأتلف مع الحقيقة المتجانسة في التجربة. ودون إثقال النص باستشهادات كثيرة، وهي ميسورة لمن شاء، فإن **إميل** يرفع القيادة إلى مقام الحقيقة، ولا يبخل عليها أبداً بصفات: الحكيمة، العاقلة، الشجاعة، الرائدة.... وهو في ذلك، يستأنف الإرث الستاليني، الذي ينصّب المرجع السياسي الأول مرجعاً أولاً في العلوم والثقافة والفنون، إذ المرجع السياسي نص أول واجتهادات المثقف ظلال واهنة، تحاكي الأصل ولا ترقى إليه أبداً.

يتم الدفاع عن «مسيرة السلام» في دائرة الحقيقة، بل في دائرتين يفصلهما المكان وتوحّدهما الماهية. يحتل **إميل** الدائرة الأولى اعتماداً على «معجزة البقاء»، وتحتل القيادة الدائرة الثانية اعتماداً على «معجزة الأداء». ويكون بديهياً أن تتداخل الدائرتان إلى حدود التماثل، بسبب ماهية توحّدهما عنوانها: الحقيقة. ولعل هذا التماثل هو الذي يملي على كتابة **إميل** السياسية حركة مزدوجة: يدافع **إميل** عن قرار السلام لأنه قرار القيادة، ويدافع عن قرار القيادة لأنه قرار الحقيقة. وبهذا المعنى، فإن **إميل** لا يدافع عن سياسة السلام بقدر ما يبدو صانعاً للسياسة التي يدافع عنها كتابة تتراءى، من جديد، أطياف محتكر الحقيقة، الذي يوزّع حقيقته، على ما شاء من حقول، ويكون مصيباً. يحسن الإصابة في صياغة الموقف السياسي، ولا تخذله الإصابة في الدفاع عنه. **ويصدر عن وجهي الإصابة اندماج** الكاتب بالسياسي، وذوبان **إميل** في موضوعه إلى حدود التلاشي. ولذلك يعتور الخطأ دعوة **إميل** أهل الثقافة إلى إسعاف أهل السياسة، لأن هذه الدعوة تفترض الحفاظ على مسافة محددة بين المثقف والموضوع الذي يتأمله، وهو ما لا يفعله **إميل** أبداً. يقول **إميل**: « **وعسى أن يؤدي تراكم العقبات في الطريق إلى إقناع أهل الثقافة الإسرائيليين والفلسطينيين بأنه لا يحق لهم ترك أهل السياسة يتصرفون لوحدهم بمقدرات شعبنا المصيرية**»(٢٤). تبدو دعوة **إميل** عارضة، لأن الرشيد في السياسة حكيم في الثقافة، كما أن المبدع في الثقافة صائب في المحاكمة السياسية.

إن كان في «حقيقة الفلسطيني» ما يردعه عن الخطأ، فإن «العربي الآخر» هو ذاك الخطأ الذي على الفلسطيني أن يردعه. يبرز هنا الوجه الأول للسلب الذي يقاتله **إميل حبيبي**. وهو سلب قديم لو وعاه الفلسطيني، مبكراً، لخفف من آلامه الكثير.

فلو أعرض الفلسطيني عن خطاب الحكومات العربية، لكان: «**قد نجح في تفادي الكارثة**». وقد تكون الحكومات العربية كائنة على ما هي كائنة عليه. لكن كلام **حبيبي لا يؤثم** الأنظمة العربية إلا بقدر ما يجمّل الوجه الإسرائيلي ويهزأ بالدماء العربية التي سالت من أجل فلسطين. ويكشف **إميل** عن سخريته الماسخة في تعبيره الأثير عن «الفارس الأسمر الذي يعتلي صهوة حصان أبيض». يقول **إميل** ساهراً سخريته: «**لم يأت الفارس الأسمر من وراء الحدود على فرسه الأبيض ويخلصنا، وحسناً أننا لم ننتظر مجيء هذا الفارس، ونعلم أنه حين كان يجيء كان لنجدة المؤسسة الحاكمة في إسرائيل ولإخراجها من ورطتها. إننا نتعلم أنه ليس لنا إلا الاعتماد على النفس**»(٢٥). والاعتماد على النفس فضيلة، لكنها رذيلة كاملة كل معاينة لمسار **جمال عبد الناصر** كنجدة لإسرائيل وإخراج لها من ورطتها. لا يستحق الجهد العربي، مهما كانت ألوانه، وهي مأساوية في أعماقها، ذلك الاستسهال الساخر الذي يركن **حبيبي** إليه: «**إن العديد من المدافعين عن نهجنا.. اضطروا إلى إيجاد المعاذير لنا ومناشدة «العروبة» أن تتروى وتترفق بنا، وأن «تتفهم» انحرافاتنا وشذوذنا عن مقومات «العروبة»**»(٢٦). لا تقرأ علاقة فلسطين بالعروبة في كتاب ساخر، بل في كتاب بالغ المأساوية، يستدعي الذاكرة والتاريخ وهو ما لا يأتلف مع أحوال **إميل حبيبي**، الذي ينذ الذاكرة وينهر التاريخ. ولعل زجر الذاكرة هو ما يجعل **حبيبي** يسخر من «العروبة» كلها،

ويترفق ويتروى لحظة الاقتراب من الشأن الإسرائيلي، يقول، بعد اتفاق غزة - اريحا: **«لقد أصبح واضحا أن العقبة الفعلية الوحيدة التى بقيت فى وجه المصالحة السلمية والتاريخية، هى قوى اليمين الاحتلالى والعنصرى فى إسرائيل، ومما لا شك فيه أن ظهور اليمين الإسرائيلى، بكل وجهه البشع، سوف يثير قوى السلام فى إسرائيل إلى المزيد من الحسم الجماهيرى..»**[٢٧]. ينشىء إميل خطابه اعتمادا على مسلسل شفيف من البداهات الشفافة المحمولة على تفاؤل وطيد الأركان. تشير جملة «العقبة الوحيدة التى بقيت» إلى استثناء بسيط مهزوم بطبيعته، لأن القاعدة نصر السلام والمصالحة. وبسبب القاعدة التى تنصر السلام، فإن عافية المجتمع الإسرائيلى قادرة على محاصرة المرض «الذى تبقى» والمتمثل بيمين إسرائيلى طارئ، غريب عن قاعدة تنشد السلام.وبما أن القضية الفلسطينية تدور بين عروبة «تنجد المؤسسة الحاكمة فى إسرائيل» وبين قوى سلام إسرائيلية «تحسم جماهيريا قضية السلام» فإن حل هذه القضية سهل وميسور، على شرط «أن يعتمد الفلسطينى على ذاته» وينأى عن عروبة لا خير فيها. يصل **إميل** إلى قطرية فلسطينية باذخة، ترى فى الصهيونى طرفا قريبا وترى فى العربى طرفا يجب إبعاده.

ومع أن **إميل**، فى منطقه المضمر، يرى فى الإسرائيلى قريبا وفى العربى بعيدا، فإنه يسعى، فى منطقه الظاهرى، إلى إعلان قول آخر. لا بمعنى نقض ما نقول، بل بمعنى تأكيد وحدة وتماثل بين العروبة والصهيونية. ولذلك فإنه يؤكد لمجلة «المجلة» فى عددها رقم ٧٤٤ ما يلى: **«انشغلت ثقافتنا فى الكفاح ضد الفاشية، والكفاح ضد العروبة والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية»**، يماثل **إميل** بين الفاشية والعروبة والاستعمار والصهيونية.. يكافح ضد العروبة بلا تحفظ، ويضيف إلى الصهيونية كلمة تسبقها، هى العنصرية، ليقول قولا متحفظا، يجعل الصهيونية أقل وقعا على القلب والعقل معا. وبالتأكيد، فإن **إميل** يبنى حكمه المطمئن اعتمادا على «معجزة البقاء»، مثلما يؤسس اطمئنانه المستقبلى على «معجزة الأداء»، التى يمارسها المرجع السياسى. وفى الحالات كلها، فإن صاحب «المتشائل» يقرر بداهاته الثلاث: لا ينقذ الفلسطينى إلا ذاته، الاقتراب من العرب مهلكة، والاقتراب من إسرائيل منجاة. ويتضح هذا فى مواقع عدة من مقالاته المتكاثرة، كأن يقول: **«فما بالك بمارد، هو شعبنا العربى الفلسطينى، لم يجد من ينقذه سوى نفسه، وأما من تنادوا إلى إنقاذه فقد بددوا الأمانة وبددوا الزمن»**[٢٨]. أو كأن يقول أيضا: **«وفى هذا الدِّيماس الطويل من الصمت، المحيط بالشعب العربى الفلسطينى من كل جانب، لم يجد هذا الشعب من بارقة أمل، من منفذ إلى النور، سوى النهج الذى اجترحته قيادته المسؤولة»**[٢٩]. حين تنبجس الوقائع عن معادلات ذهنية مغلقة، لا جدران لها ولا نوافذ، فإنه يمكن للوقائع أن تستخلص الحنطة من الصوان، وخاصة حين تصاغ الوقائع من فكر «اجترح معجزة البقاء» ومن «شعب مارد» و«قيادة مسؤولة» تؤجج اللهب فى أحضان الأمواج العاتية.

أمام يقين لا شروخ فيه، يصبح الآخر مرتعا للخطأ، ويغدو المثقف النقدى عصيا على الإدراك، لأنه فوجىء بما لم يفاجأ به **إميل حبيبى**. والأخير بعيد عن الفجاءة بسبب وعى بقيه من المفاجأة، أما المثقف العربى الآخر فمفاجأ بجهله لا أكثر. يكتب **إميل**: **«وأما مقال صديقنا الأستاذ إدوارد سعيد فمختلف جدا، إلا انه يتفق مع موقف الأستاذ انيس صايغ فى الانقطاع عن حقيقة مصالح ورغبات شعبنا»**[٣٠]. يأخذ جهل المثقف الآخر شكل البداهة، ولذلك **فإميل حبيبى** يقفز فوق اختلاف الأفكار، ويشفع جهل الآخر بشىء قريب من الخيانة، لأن الخائن، منطقيا، هو من يعارض مصالح شعبه ورغباته. بل يمكن **لإميل**، الذى تربى فى مجتمع ديمقراطى، أن يأخذ على **إدوارد سعيد** انغلاقه على مجتمع مفتوح، مثل المجتمع الإسرائيلى: **«والمؤلم فى مقال الأستاذ سعيد انه يحاول فيه أن يبرر تراجعه عن تاريخه**

المتميز بالانفتاح على المجتمع الإسرائيلي»[٣١]. يبدو **سعيد**، في كلام **حبيبي**، منغلقا بقدر ما يبدو المجتمع الإسرائيلي منفتحا. والواقع، أن المنغلق الوحيد هو **إميل حبيبي**، لأنه ينسب الانفتاح إلى مجتمع مغلق ، وينسب الانغلاق إلى فكر متفتح ونيّر كفكر **إدوارد سعيد**. يقسم **إميل** الواقع إلى: بياض الحكمة وإثم الخطأ، فيحتفظ بالأبيض ويرمي بالسواد على ما عداه. وحقيقة الأمر أن الخطاب السلطوي المستبد يرى في كل خطاب محتمل عدوا مبينا، لأن المستبد لايثق إلا بمن جاوره في السلطة ولعل سلطوية الخطاب هي التي تفرض تجريده، ذلك أنه لا يرى إلا ما شاء له استبداده أن يرى. يقول سارتر في كتابه: «ما الأدب».، ما يلي: **«وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجاته عندما ينعدم عمليا الجمهور الإمكاني، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلا من أن يكون على هامشها، وفي هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين، وتجري وساطة الكاتب في صميم تلك الطبقة، ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل، إذ يمارس باسم المبادىء التي لا جدال فيها»**[٣٢]. **وإميل** يغرق في التفاصيل ويغرق في المبادىء، لأنه حاكم بين الحاكمين. ومن يكون حاكما أنقذته «معجزة» يرى في التفاصيل الصغيرة بديلا عن المبادىء الكبيرة.

اقنعة متعددة لوجه لا وجود له:

تشكل حالة **إميل حبيبي**، ربما، آية نموذجية على نفي ذاتي متواتر، كان الرجل مولع بالفصول، كلما جاء فصل أخذ بألوانه، مع فرق بسيط هو أن فصول العام أربعة، وألوان **إميل** تحتاج إلى لامتناهي من الفصول. ينفي **إميل** ذاته راضيا كلما دخل إلى مناسبة، يتخفف من المناسبة التي كانت، ويدخل جديدا في جديد المناسبات. يقرظ القادم الجديد نادما على تقريظه السابق للمناسبة التي سبقت. يختصر الرجل تاريخه في لحظته الراهنة، ويخبر أن الحق في اللحظة وأن ما سبقها كان ضلالا، وأن التاريخ الصحيح لا وجود له، لأن الصحيح الوحيد قائم في اللحظة الراهنة التي تتنكر لكل تاريخ. ويختزل الرجل ذاكرته إلى ما شاءت اللحظة وأرادت، فلا يحتفظ من ذاكرته إلا بغيابها، كان **إميل** لا يتنفس مرتاحا إلا إذا باع ذاكرته في أسواق النسيان.

في زمن مضى، كان **إميل** ينفي الواقع الإسرائيلي، بالرجوع إلى تراث عربي يصقل اللسان ويوطد الهوية. ومر قطار المناسبة فكره **إميل** وجهه القومي واكتفى بوجهه الفلسطيني، وجاء قطار جديد فمزج الرجل وجهه الفلسطيني بأصباغ إسرائيلية ينفي الفلسطيني القومي، وينفي الإسرائيلي المعنى العربي للفلسطيني... **وإميل** يصنع وجهه من النفي المتواتر، الذي تمليه الفصول. وقد يرتبك أحيانا، من تراكم النفي، فيمزج المتناقضات ويدخل إلى العدم. وفي لغة العدم، يكون الفلسطيني إسرائيليا، لأنه يعيش في إسرائيل، ويكون العربي إسرائيليا، لأن الفلسطيني، وهو عربي، يقابل الإسرائيليين، ويكون الإسرائيلي عربيا، لأنه يحتل الفلسطيني، الذي هو عربي. تذهب لغة العدم إلى التفاصيل اليومية، حيث خواء الافتراض وتكسر المبادىء تحت ثقل الوهم وعدمية الذات الواهمة.

وفي زمن مضى، كان **إميل** شيوعيا «نموذجيا»، يعرف عواصم «المنظومة» مثلما يعرف أصابعه، ويأتلف مع مرابعها الجميلة كما يأتلف مع وجهه في المرآة. و«النموذجي»، في الشيوعي الذي كانه، كان يدفعه إلى قرن «القومي العربي» بنعوت السلب. وهو ما دفعه إلى الهجوم على بعض من نقدوا عمله: «لكم بن لكم» قائلا: **«إن بعض القوميين في بيروت ...»، أو «إنهم يهاجمون في عملي الأدبي موقفي السياسي»**... وموقف الرجل كان واضحا، في تلك المناسبة، فهو «أممي»، بامتياز، والأممي فيه يزجر القومي ويقصيه. كان **إميل** يؤكد شيوعيته بنفي قوميته، كي يكون «أمميا خالصا». وجاء **غورباتشوف** وجاء معه زمن «الإصلاح الكبير». فانكر الرجل ستالينيته وولج مناسبة الإصلاح سعيدا.

وأكثر **إميل** من الكتابة، وغالى، حتى بدا رائدا للإصلاح ومقاتلا شرسا لإنقاذ الشيوعية وسقط الإصلاح وسقطت المناسبة، التى أودعت الكاتب، فى سقوطها، إلى مناسبة جديدة، ودخل **إميل**، إلى جديده، سعيدا ومليئا بالحماسة، يندد بالستالينية ثم بـ «حزب لينين العظيم»، ويرجم شيوعية لم ير منها خيرا. حين «سقط بيته على رأسه» كما يقول، صفق الرجل وطرب، وتغنى بـ «عالم لا جدران فيه»، كما لو كان انهيار الشيوعية هو الحلم الأخير للرجل الذى كان شيوعياً حتى اللحظة الأخيرة من سقوط الشيوعية. وعندها انتقل الكاتب من موقع «الأممى الخالص» إلى مقام «العالمى الكامل»، حيث العالم صغير والأحلام متجانسة والقلم المبدع يقرظ الزمن العالمى الجديد. يتابع **إميل** خطوه طليقا، من كل شىء، تتناثر وجوهه، وقعت عليها ريح قاسية أو هينة، مرهقا قارئا يعرفه، ويلملم وجوهه المتكدسة على قارعة المناسبات.

ويقول **إميل**، كما أشرنا، «**انشغلت ثقافتنا بالكفاح ضد الفاشية، والكفاح ضد العروبة، والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية**». وقد يبدو قول الرجل، لو سقطت منه كلمة العروبة، متسقا، إذ الفكر الوطنى يكافح من أجل الأهداف الوطنية. غير أن الكاتب يضع العروبة فى غير موضعها. بل يضعها فى المكان الذى تصبح فيه شرا كاملا، فهى، فى الحديث، وجه من الفاشية، وبينها وبين الاستعمار صلة، وبينها وبين «العنصرى من الصهيونية» وشائج وعلائق.. وكل هذا يجعل من العروبة وباء وبيلا ينبغى الكفاح ضده . بل إن الكفاح ضد العروبة، فى سلبها المتعدد، واجب لا تستدعيه الصهيونية، فى سلبها المحدود، يقلب **إميل** العلاقات وينقلب فيها، فلا تكون العروبة شرطا لمواجهة الصهيونية. إنما يصبح الركون إلى الصهيونية سبيلا لمواجهة «العنصرى من الصهيونية»، وأداة لمواجهة العروبة، من حيث هى الشكل الحقيقى من العنصرية. يلتهم النفى ذاته ويولّد تركيبه العدمى، فتغدو العروبة هى الصهيونية العنصرية الحقة الواجبة مقاتلتها، وتتحول الصهيونية الحقة إلى أداة تقاتل العروبة من حيث هى صهيونية عنصرية. والرجل سعيد فى معادلاته الذهنية وفى تدمير ذاكرة يدمر فيها المبادىء ويستبقى التفاصيل. والتفاصيل هى أقنعة الرجل التى تحول وجهه لغزا. ولأن التفاصيل لا تحجب المبادىء، فإن الذاكرة التى تقتات من مواتها، تواجه سؤالا لم تتوقعه، ينتسب إلى المبادىء لا إلى التفاصيل: لا يستوى إنكار العروبة إلا فى استنكار فلسطين التى هى جزء من مقومات العروبة. وفى ذلك، يخطىء **إميل** حسبانه العدمى، فهو يسقط العروبة كى ينقذ فلسطين، لكن إسقاطه لفلسطين العربية فى إسقاطه للعروبة يجعله يبدد الطرفين ويكتفى بصهيونية مبرأة من العنصرية.

ولعل **إميل**، الذى يداور كثيرا، لا يحسن تلفيز الأفكار، فيأتى عاريا ما أراد أن يأتى به من خلف حجاب. يقول فى حديث له مع صحيفة «الإندبندت» اللندنية: «**إن فى الجائزة الإسرائيلية الممنوحة لى اعتراف بالثقافة الفلسطينية فى إسرائيل كجزء من تطور التراث الإسرائيلى**»(٣٣). تتحول الثقافة الفلسطينية، لدى الذات التى تنكر ذاتها، إلى جزء من التراث الإسرائيلى، كما لو كانت العلاقة بين الثقافة الإسرائيلية والثقافة الفلسطينية علاقة تفاعل وتكامل أو كما لو كانت الثقافة الإسرائيلية ترعى الثقافة الفلسطينية وتؤمن لها سبل التطور والازدهار. والرجل لا يكتفى بعلاقة جوار وتكامل محدودين، بل يرفع التطور إلى مقام التاريخ الركين، الأمر الذى يحرضه على استعمال كلمة: «التراث»، التى تحيل إلى زمن بعيد احتضن فيه الإسرائيلى شقيقه الفلسطينى الأصغر. ربما لا تتخفف ذاكرة **إميل** من حمولاتها تماما، إذ تترسب فيها تعابير قديمة، تستيقظ من غفوتها، لتسعف الرجل على صياغة تبرير جديد. ويعود التعبير المستعاد إلى ذاكرة «الرفيق» الذى كان يستظهر التعاليم الجاهزة عن «تطور ثقافة الأقليات فى الاتحاد السوفيتى» كجزء عضوى من الثقافة السوفيتية الشاملة. يغيب أصل كبير وتغيب فروعه الصغيرة، والذاكرة المغتبطة تبدل الموائد بالموائد والكؤوس بالكؤوس، فيظهر أصل كبير جديد له فرعه الصغير الجديد، والأصل هو

الثقافة الإسرائيلية التى تحنو على الفرع الجديد الذى تمثله الثقافة الفلسطينية.

ومما يثير الدهشة ، ربما، أن اللجنة الإسرائيلية المانحة للجائزة، لم تشر إلى التراث ولا إلى العلاقة بين الفرع والأصل، إنما اكتفت بموهبة الفنان المزاوج بين التراث العربى والأشكال الأدبية الجديدة. غير أن إميل السادر فى التهام ذاكرته، أبى أن تذهب كتابته إلى تراثه العربى واستقدم تراثا آخر، هو التراث الإسرائيلى، كتراث قائم على التناغم والانسجام. حالة غريبة عن الضحية التى تعشق جلادها إلى حدود التلف. فالإسرائيلى يلتف حول ثقافته، ويرغب، قاطعا، عن وصلها بغيرها، لأن الثقافات مراتب. وإميل الضحية يلتف حول ذاته، ويتوق إلى الانتساب إلى الجلاد. ويمضى إميل، فى جدل الضحية والجلاد، ربما، ليغدو جلادا، يحترم المراتب، فيجلد ذاته وثقافته ويجلد العروبة... وإميل لا يكاثر جلد الذات وجلد الغير إلا ليصبح ضحية مثالية، يرضى عنها جلادها الأول.

يخطىء إميل فى تعريفه للثقافة الفلسطينية، ويخطىء، كعادته، فى إدراك النتائج الصادرة عن التعريف: إن كان فى استنكار العروبة إنكار لفلسطين من حيث هى جزء من العروبة، فإن فى تحويل الثقافة الفلسطينية إلى جزء من التراث الثقافى الإسرائيلى تحويلا للسياسة الفلسطينية إلى جزء من التراث السياسى الإسرائيلى. يقول غرامش، حين يتحدث عن علاقات الفلسفة والسياسة والاقتصاد: «إن كانت **هذه الفعاليات الثلاث هى العناصر الضرورية المكونة لكل تصور متجانس للعالم، فإنه يجب أن يوجد، بشكل ضرورى، فى مبادئها النظرية قابلية تحول كل منها إلى الأخرى، اى ترجمة متبادلة، يقوم بها كل عنصر مكون بلغته الخاصة به، بحيث يكون كل عنصر متضمنا، بشكل مضمر، فى الآخر. ومجموع العناصر مجتمعة يشكل دائرة متجانسة»**[٣٤]. يبقى قول غرامش صحيحا، إذا وضعنا عنصر الثقافة إلى جانب العناصر الأخرى، لأنها صادرة عنها ومشروطة بها. وعلى هذا، فإن قبول إميل حبيبى بالجائزة الإسرائيلية، وهى جائزة ثقافية، قبول بالشروط السياسية والاقتصادية التى تنتج الجائزة الثقافية. الأمر الذى يعنى أن دفاع إميل عن «قضيته» الفلسطينية» دفاع معاق وملتبس. يتكشف الالتباس فى انتماء مزدوج: ينتمى ثقافيا إلى «التراث الإسرائيلى»، كما يقول، وينتمى سياسيا إلى الإدارة السياسية الفلسطينية،وهو ما يعبر عنه، دائما، بصفة «قيادتنا» و«رئيسنا»... وإميل، فى انتمائه المزدوج، يحل تناقضية الازدواج، على طريقته، ويختار السلطة، فى شكليها، مهدا لحل تناقضاته، فيرضى طرفا ولا يغضب الطرف الآخر.

ويمكن لمن يبحث عن الذات التى تنفى ذاتها، بلا توقف، أن يعود إلى موقف إميل من «البيروسترويكا»، التى تنشد النهوض بالشيوعية، وإلى موقفه من الشيوعية بعد انهيارها. كتب إميل فى مجلة «دراسات اشتراكية»، العددالعاشر، عام ١٩٨٧، مقالة بعنوان: «أبواب الحرية لا تفتح بالدعوات»، جاء فيها السطور التالية: «**متى تاثرت، لأول مرة، بافكار اكتوبر العظيم؟ كلما أوغلت فى استرجاع تجربتى الذاتية ازددت اقتناعا بعدم ظهور «أول مرة» هذه، لا فى صورة الصدمة، ولا فى صورة المفاجاة، إلا بمدى القدرة على تحديد البدايات الزمنية لعملية اكتشاف الذات. لقد قيض لى، منذ الصغر، أن تمتزج عملية اكتشاف ذاتى بعملية «اكتشاف» ثورة أكتوبر الاشتراكية الكبرى**»[٣٥]. يجىء إميل قاطعا فى يقينه، فاكتشاف الذات ما ابتعد يوما عن اكتشاف ثورة اكتوبر، فبينهما تمازج وتكافل قديمان ينسيانه تحديد تاريخ الاكتشاف أول مرة. وبسبب هذا التمازج الغريب، يمكن لإميل أن يطرح سؤاله التالى مرتاحا: «**ما هى افكار ثورة اكتوبر التى، فى رايى تحتفظ بكل صحتها وحيويتها حتى اليوم؟**». والإجابة سهلة قابعة فى ضمير الأديب الكبير، لا لشىء إلا لان

ثورة أكتوبر منه، بقدر ما هو منها، طالما أن الأديب الكبير لم يكتشفْ ذاته إلا حين اكتشف ثورة أكتوبر، وبقى لها مخلصا، حتى أدرك أن قواها قد خارت وتبددت. هذا الارتباط العميق هو الذى يشرح إعجاب **إميل** اللامتناهى بالرفاق السوفييت، الذين يحملون على أكتافهم حملا:**«لم يحمله، على طول التاريخ، لا (الكومونارديون) ولا أية حركة سياسية أو اى شعب أو اى بلد من قبل. وقد يكون الاستعداد الواعى لإنجاز هذه المهمة المصيرية هى الدافع الأساسى الذى يدفع رفاقنا السوفييت إلى هذه الجرأة وهذه الشجاعة فى تجديد شباب الفكر الشيوعى**[٣٧]. تكشف صفات الممدوح عن جلال الغاية التى نذر نفسه من أجلها، ويفصح المدح عن النجاح الأكيد للغاية الحميدة. يترافد المدح ليجعل المستقبل المنتصر قائما فى الحاضر الجرىء: **«ستظل مسيرتنا، نحن الشيوعيين، خطوات فى طريق غير مطروق لا يسير فيه إلا الشجاع والجرىء... فهل يوجد هذا الحزب؟ نعم، يوجد! وما كان من الممكن أن يكون سوى الحزب نفسه الذى سجل، فى أكتوبر، «الأيام العشرة التى غيرت وجه التاريخ» وإلى الأبد**[٣٨].

غير أن هذا «الأبد» سيتحول فى سطور **إميل حبيبى** اللاحقة إلى «فقاعة هواء» مثلما سيصبح «الحزب الشجاع الجرىء الواعى» جثة فاحشة تسمم الهواء والضمائر. يدخل **إميل** فى «المناسبة الجديدة» جديدا يلعن ما ذهب ويحضر مديح الوافد الذى لم يلتق به بعد. ويكتب مقالة بعنوان: «نحو عالم بلا أقفاص»، بعد أحداث آب/ أغسطس ١٩٩٠ يقول فيها: **«إننى أتفهم غورباتشوف، فى محاولته التى استمر فيها حتى اللحظة الأخيرة، حتى وقوع الانقلاب العسكرى بتأييد جهاز الحزب المتعفن..»**[٣٩]. بعد ثلاث سنوات فقط، يتحول «الحزب الذى غير وجه التاريخ إلى الأبد» إلى جهاز متعفن. ومع انتقال الحزب من ذروة النور إلى ساحق الحضيض، تنتقل أشياء أخرى من برج الحقيقة الساطع إلى ظلمة الزوايا المنزوية. فلا تظل أفكار ثورة أكتوبر تحتفظ بصحتها وحيويتها حتى اليوم»، كما جاء فى مديح الأمس، بل تنزاح، فى هجاء اليوم، إلى ركن آخر: **«من غير الممكن تجاهل الحقيقة التى مفادها أن الماركسية ـ اللينينية قد أخرجت أبناء جيلى من «كهف أفلاطون». لكن بفضل غوربا تشوف، أدركنا أن مسار الوعى الإنسانى غير مؤلف من كهف واحد، خرجنا من كهف ودخلنا كهفاً آخر»**[٤٠]. يظهر **إميل** عاشقاً للحقيقة لكنه لا يستطيع الوصول إليها إلا عن طريق وسيط. فهو يكتشف ذاته، كما الحقيقة، حين يكتشف الشيوعية، ويعيد اكتشاف زيف الحقيقة فى الشيوعية، عندما يكشف له **غورباتشوف** عن «الكهف» المظلم الذى كان قد استقر فيه. والحقيقة أن الخلل الكبير الذى أشار إليه **غورباتشوف**، بشكل غير صادق، كانت قد تعرَّضت له، وبشكل صادق، كثرة من العقول الماركسية، ممثَّلة بـ : **لوففر وغارودى وفيشر وماركوزه وإلياس مرقص، وياسين الحافظ وفرانز مارك والتوسير... وإميل** المفتون بالسلطوى لايقبل إلا بالحقيقة السلطوية، التى هى تعريفاً، نقيض للحقيقة الموضوعية وقامع لها. والواقع أن **إميل** الذى تربىَّ على مدارج السلطة، أحسن التفريق منذ زمن، ربما، بين النافع والصحيح، وحقيقة السلطة نافعة، والصحيح لا يعرف إلى أين ذهب، ولا يعبأ بدرب المسار كثيراً، شائكاً كان أم توسَّد على شوك كثير.

ويمكن لمن شاء أن يقف على أقنعة متعددة لوجه لا وجود له، أن يستأنس بكتاب **إميل**، الصادر فى حيفا ـ ١٩٩٣، بعنوان: «نحو عالم بلا أقفاص». إذ يقف القارىء على قناع قدَّس الشيوعية فى زمن، ورجم الشيوعية حتى التعب فى زمن آخر، والفرق بين الزمنين ثلاث سنوات لا أكثر. فبعد أن كانت الشيوعية هى: «المسئولية المتعاظمة عن مصير البشرية كلها»[٤١]. فإنها تصبح نظاماً لا خير فيه ولا ضرورة له. يقول **إميل**: **«فما حاجتنا إلى التشبث بنظام لم يزُل فقط بل لم نرَ، فى ظله، سوى الكوارث»** تتجلىَّ «كارثة» **إميل**

الحقيقية فى «زوال» النظام، فلو ظلّ النظام لتشبث به، لأن «النظام» لا يكون جديراً بالتشبث به إلا إذا كان قائماً. أما وأنه قد زال، فإن على حامل المديح أن يضعه أمام باب نظام جديد، حيث تعيش «الكارثة ديالكتيها الداخلى» لتعود «النعمة» التى قد كانت. وموضوع المديح جاهز كالمديح الباحث عنه. فى مقالة عنوانها: «لأمر ما خلقت الأجنحة للطيور والعقول لبنى البشر» يكتب إميل السطور التالية «**أنا واحد من أولئك الذين ينظرون نظرة منفتحة ومتفائلة نحو مساعى إقامة النظام العالمى الجديد على اعتبار أن ماضينا النضالى المشرف لم يذهب هباء بل أسهم فى انفتاح مجتمعنا**»[٤٢]. وهذا التفاؤل هو الذى جعل إميل يرى: «**أن فشل الانقلاب العسكرى فى موسكو هو من الأحداث التى غيرت وجه العالم، وهو أشبه بالانتصار على الفاشية فى الحرب العالمية الثانية**» [٤٣]. ولإميل أن يجتهد، كما شاء واشتهى، من دون أن تتطلب ذاكرته المفقودة قارئاً فاقد الذاكرة أيضاً. يرهق التباسُ الاحتفال القارىء العادى، فلا يمكنه أن يحتفل يوماً بـ «حزب غير التاريخ إلى الأبد»، ويحتفل، فى يوم لاحق، بموت «حزب متعفن» ونصير للظلام. يُكاثر من فقد الذاكرة احتفالاته، لأنه لا يذكر من جغرافية الكلمات شيئاً.

لا يطرح إميل، فى تقلباته، قضية سياسية إنما يطرح أسئلة أخرى، تمس موضوعية المعرفة وأخلاقية الكتابة. وقد تبدو العلاقة بين الموضوعين جائرة، تربط بين موضوعين لا متجانسين. لكن تأملّ العلاقة يظهر أنها صحيحة ولاغبار عليها. يكون المثقف أخلاقياً حين ينتج، بشكل متسق، معرفة صحيحة، مرجعها الواقع الملموس وتاريخ المعرفة. ويبنى اتكاءً على هذه المعرفة مواقفه من الحياة فى وجوهها المختلفة، ويسعف القارىء على اتخاذ موقف صحيح. وتتصف المعرفة الصحيحة، نسبياً، بما يشبه الثبات، بشكل لا تبنى موقفاً فى النهار وتهدمه فى الليل، وإلا أصبحت المعرفة المفترضة لوناً من ألوان «شعر المناسبات» تفترض اتساقية الكتابة، أى أخلاقيتها، منظوراً يمتثل إلى الوقائع الموضوعية، بعيداً عن مراجع معيارية ممثلة بحزب أو شخص أو إدارة. لاوجود لكتابة موضوعية إلا بفصل دقيق بين الذات الكاتبة وموضوع الكتابة. ووجود مفهوم: «التحزب» لا يلغى هذه الحقيقة، فالتحزب يكون لمبدأ قوّام على صاحبه، وهو ما يعطى «التحزب» صفة الديمومة النسبية. أما فى حالة إميل، فإن الذات الكاتبة تلتهم موضوعها، وتجعل من الذات أصلاً للموضوع، مما يجعل أحوال الموضوع مرآة لأهواء ذات موضوعها الوحيد هو ذاتها الوحيدة.

وقد تستحلب حالة إميل صفة: العدمية، حيث تهدم الذات نفسها فى هدم العناصر التى تكون صورتها وتعطيها قوامها. وفى حالة الهدم هذه تمارس الذات حرية سائبة مرجعها الداخلى هو العدمى، الذى يرجم ذاته فى رجم ما يؤلف قوامه. تُقصى حالة إميل العدمية المتعارف عليها، لأن نفيه الذاتى المتواتر يلبى مرجعاً خارجياً، يصادر الحرية الذاتية ولا يترك لها مكاناً. والمرجع الخارجى هو السلطة التى تفتن الكاتب وتأمره بالتشكل كما تريد له أن يكون. وتأخذ السلطة فى تصور المفتون بها صورة سماء عالية لا يمكن مقاومتها أو صورة معبود متعال لا يسمح بالمعاندة. غير أن انشداد تصور المفتون إلى السماء والمعبود، لا يلبث أن يحيل إلى أمر آخر. إن افتتان الكاتب بالسلطة افتتان بذاته التى ترى فى السلطة المتعالية مرجعاً وحيداً لها. يتقدم إميل محمولاً بافتتان مزدوج: فهو مفتون بذاته إلى حدود الاضطراب، ومفتون بالسلطة أيضاً إلى حدود الاضطراب وتجاوز الاضطراب، فى شكليه، يقضى بالبحث عن السلطة والوقوف على أبوابها، حيث تستعيد الذات المضطربة استقرارها المفقود. استقرار غريب، لا يستقيم ولايستوى، إلا إذا نقلت الذات المفتونة جميع صفاتها إلى أقاليم السلطة، وبقيت صامتة لا صفات لها. وعندها تدخل العلاقات فى دورة جديدة مأساوية: تصبح الذات مفتونة بإفقار ذاتها وإغناء السلطة التى تحددّ معنى الذات والفتنة.

جمالية «المتشائل» وبؤس المتفائل

يعيش **إميل** فى زمنه المتقطع، غبطة اليقين. مغتبط هو فى يقين اليوم، ومغتبط هو فى نقضه اليقينى لليقين فى يوم لاحق. وفى مدار تهافت اليقين المتلاحق، تكون الشيوعية منتصرة إلى الأبد، والنظام الدولى الجديد أجمل الأزمنة، والسلام الفلسطينى - الإسرائيلى منجزاً لا محالة، والشعب الفلسطينى قريباً من حقوقه قرب الرمش من حدقة العين. كان الكاتب مأخوذ بـ «التسمية»، وموقف أن ما تقوله اللغة يتجسّد على الأرض كاملاً. ولعل هذا اليقين، الذى يزاوجه تفاؤل صادر عنه وملازم له، هو الذى يمنع المعنى عن كتابة **إميل**، مخلفاً سطوراً تحتضن اللامعنى وبؤس الدلالة. تأتى الكتابة مزخرفة تهجو الذاكرة، ويخبر غياب الذاكرة عن بؤس الكتابة، حتى لو كانت مزخرفة.

نقرأ فى «متشائل» إميل: **«صاح فى وجهى أن قم، فقمت. وقال: انكتم فانكتمت، فضحكت فاضحكنى ضحكى، فاغريت بالضحك..»** تخفق الذاكرة فى الكلمات، وتقرأ الضحية فى مرآة الجلاد بقدر ما يتأمل الجلاد فى مرآة الضحية. تحقق الذاكرة القراءة المزدوجة لتعثر على الموقع الصعب، الذى تؤكد الضحية فيه وجودها المستمر عن طريق نفى ذاتها المستمر. ففى عالم الاحتلال الذى يقلب الوقائع، يكون على من احتلت أرضه أن يقلب المنطق ليظل على قيد الحياة، وأن يمارس لعبة مؤسية، مرجعها ذاكرة مرهقة ومتوترة. تدرك الذاكرة أن صاحبها ضحية، وتعى أن مقاومة الاحتلال شرط ملازم للاحتلال ونتيجة له. غير أنها تدرك، فى شروط الاحتلال المأساوية، أن الضحية لن تستمر فى مقاومة الاحتلال، إلا إذا ارتضت باستمرار شكل الضحية. وتكون الذاكرة، فى هذه الشروط، مراوغة، ماكرة وخادعة.. وهى تكون ما شاءت بسبب يقظتها المستمرة، أى بسبب وجودها كذاكرة وطنية لا يتسلل إليها النسيان. يتكون المتشائل فى لعبة خادعة ومرهقة، يكون النسيان فيها تذكراً، ويكون التذكّر فيها نسياناً زائفاً. ويصدر عن لعبة التذكر والنسيان ذلك الضحك المرير، الذى تصوغه ذاكرة إن غَفَت تصدّعت. فى مقابل «المتشائل» الذى تصوغه الرواية، يعطى **إميل** «المتفائل» الذى تخلقه المقالة الأساسية، والفرق بين «المتشائل» و «المتفائل» هو الفرق بين التذكرّ والنسيان، بين حضور الذاكرة وتفككها. ولهذا، فإن الأول يشدّنا إلى ضحك - سؤال، بينما يجذبنا الثانى إلى خواء اللامعنى، حيث الإجابة غائبة فى سؤالها الذى لا وجود له. يستثير الأول الإعجاب بمهارته، ويستدعى الثانى الرثاء فى مهارته الزائفة. وما الثانى إلا ذاكرة تتذكرّ، بعد أن فُقدت وتصدّعت، كل فكرة منها تنفى ما بعدها وتنفى ما سبقها. ويبدو أن **إميل** المفتون بذاته، لم يعد يتحمل «المتشائل» الذى خلقه، فقتل ما كتب كى يستأثر بالمكان كله.

يتحول «المتشائل» بعد أن فقد الكثافة والذاكرة، إلى «المتفائل» الآخر لا يستثير ضحكاً، أسود كان أم أبيض، بل شيئاً آخر. تنتقل المأساة، فى هذا التحوّل، من النص إلى كاتب النص، وتكون مأساة بلا كثافة، وإلى «الميلودراما» أقرب. ذلك أن «المتشائل» يبنى مأساته الكثيفة من مواد الملهاة المحايثة لها، فما يُضحك يُبكى وما يبعث على البكاء ينتزع القهقهة. ويختلف الأمر فى «المتفائل» الذى أضاع مقارنة الأضداد فى ضياع الذاكرة. كأنه فى فقدان الذاكرة فقد معنى العلاقة، وترك الأشياء فرادى، كل منها يقف إلى جانب الآخر، من غير أن تكون له به علاقة فلسطين أثيرة على القلب ولا تحيل إلى الصهيونية، والصهيونية بريئة ولا علاقة لها بفلسطين، وإنسان الانتفاضة «يبشّر بالربيع» ولا علاقة له بحل عادل لقضية. تقف الأشياء فرادى ومحايدة وساكنة ومتجانسة .. وتقف المأساة لوحدها إلى جانب ملهاة مكتفية بذاتها. وقد يكون الأمر مقبولاً، لو أن من فقد الذاكرة لا يعتبر أن زمن المأساة قد ولىّ، وأن زمن الملهاة المحايثة لها قد

انتهى. تُنهي الذاكرة المفقودة ما تريد إنهاءه، حتى لو كان قائماً، وتخطىء ما أرادت أن تصوغه، فلا تصل إلى جدل المأساة والملهاة إنما تبلغ ضفاف الكوميديا الزائفة.

ويبتعد الأمر، في المقام الأخير، عن الأجناس الأدبية ويتوقف أمام القيم الأخلاقية والصورة الأخلاقية للكتابة. يقول طه في «حديث الأربعاء»: **«فإذا رأيت رجلاً يبتذل الأدب ابتذالاً ويمتهنه امتهاناً، ويبيع مذهبه الأدبي في السوق، فيميل به إلى اليمين إن راحت السوق نحو اليمين، ويميل به إلى الشمال إن راحت السوق نحو الشمال، ويقف به موقف الحائر المنتظر حين يتبين من أين تهب الريح وإلى أين تريد أن تمضي ليتبعها، فليس هذا الرجل أديباً، وليس هذا الرجل مستمتعاً بالضمير الأدبي الذي يتيح لأصحابه القوة والخلود وإنما هو تاجر يحمل طائفة من السلع والعروض يريد أن يفيد منها ما يتاح له من الربح، فيوفق حيناً، ويخطئه التوفيق في كثير من الأحيان»(٤٤).** هل نجح طه حسين في رسم صورة صائبة لإميل حبيبي؟

إشارات

١ - غسان كنفاني: الآثار الكاملة، المجلد الرابع، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩١.
٢ - الكرمل، قبرص، العدد الأول، ١٩٨١.
٣ - المرجع السابق.
٤ - اخطية، مجلة الكرمل، العدد: ١٠
٥ - سداسية الأيام الستة، دار الهلال، ١٩٦٩.
٦ - المرجع السابق.
٧ - الثالوث الخطر والمصير المحتوم، القاهرة، دار صادق، ١٩٩٣، ص: ٢٠٠
٨ - الكرمل: العدد الأول.
٩ - الشرق الأوسط.
١٠ - سداسية الأيام الستة.
١١ - الحياة ٢٤. ٣. ١٩٩٢.
١٢ - الشرق الأوسط ١٩٩٢/٣/٣٠.
١٣ - نفسه.
١٤ - ١٩٩٢/٤/٦ (الحياة).
١٥ - المرجع السابق.
١٦ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٤/١.
١٧ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٤/١.
١٨ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٩/١٠.
١٩ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٥٦/٢٦.
٢٠ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٢/٢٤.
٢١ - الشرق الأوسط ١٩٩٣/٩/١٠.
٢٢ - الشرق الأوسط ١٩٩٤/٥/٢٧.
٢٣ - الشرق الأوسط ١٧ /١٩٩٤/١.
٢٤ - الشرق الأوسط: ١٩٩٢/٤/١٩.
٢٥ - الشرق الأوسط: ١٩٩٢/٣/٣٠.
٢٦ - الشرق الأوسط: ١٩٩٢/٤/١٩.
٢٧ - الشرق الأوسط: ١٩٩٣/٩/١٠.
٢٨ - الشرق الأوسط: ١٩٩٤/٥/٢٠.
٢٩ - ٣٠ - الشرق الأوسط: ١٩٩٤/٤/١.
٣١ - الشرق الأوسط: ١٩٩٤/٢/٢٤.
٣٢ - جان بول سارتر: ما الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦١، ص: ١٠١.
٣٣ - The Independent 7.5.1992.
٣٤ - الكرمل، العدد السادس، ١٩٨٢ (دراسة: سياسة الكتابة وكتابة السياسة).
٣٥ - دراسات اشتراكية، العدد العاشر، دمشق، ١٩٨٧، ص: ٨
٣٦ - المرجع السابق ص: ١٢.
٣٧ - المرجع السابق ص: ١٢.
٣٨ - المرجع السابق ص: ١٣.
٣٩ - مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد السابع، صيف ١٩٩١ ص: ٢٢٤.
٤٠ - المرجع السابق ص: ٢٢٤.
٤١ - عالم بلا أقفاص: حيفا، ١٩٩٣، ص: ١٣٠.
٤٢ - المرجع السابق ص: ١٣٣.
٤٣ - مجلة الدراسات الفلسطينية، المرجع السابق.
٤٤ - حديث الأربعاء، الجزء الثالث، الطبعة العاشرة، ص: ٢١٦.

غانم مزعل*



اللقاء الفلسطينى/ الإسرائيلى ودوره فى شعر الاحتجاج العبرى

إن الصراع العربى - الإسرائيلى الطويل، وعدم وجود علاقات بين طرفيْه قد عزّز عملية الانغلاق، وأدى فى كثير من الأحيان إلى تشويه صورة كل طرف فى نظر الطرف الآخر، وتغذية الآراء النمطية وتكوين نظرة جماعية مميزة. إن الوضع السياسى المتوتر الناجم عن حالة العداء ساعد على تشويش النظم الثقافية، وعلى انعدام القدرة على تطوير حوار، ودفع بكل طرف إلى أن يتحصن داخل مواقعه رافضاً الطرف الآخر.

شموئيل موريه يحاول أن يجد تفسيراً لهذه الظاهرة بقوله أنه عندما يسود الصراع بين شعبين، يحاول كل جانب أن يظهر الجانب الآخر بصورة قاتمة سوداء، وأن يبحث عن سلبياته من خلال مجهر مكبر. إن الصراع ينتج عنه توتر يؤدى إلى الميل عند كل طرف من طرفى الصراع، بأن يظهر كذلك مفارقات فى المظهر الخارجى مثل اللباس وبنية الجسم، وتقاسيم الوجه، ولون الشعر، والهدف من ذلك كله يكمن فى إبراز الفوارق والغرابة لتبرير أسباب الرفض وعدم القبول، ولذلك كله يوجد هدفان: فعلى الصعيد الخارجى، يستغل ذلك فى أغراض الدعاية من أجل إبادة الطرف المعادى، وعلى الصعيد الداخلى، يستغل الأمر ذاته لدفع المعنويات وتحويل الصراع إلى صراع أسطورى قومى(1).

فى السنوات الأولى لقيام دولة إسرائيل سادت فى الجانب الإسرائيلى نظرة استعلاء وسخرية من العرب وثقافتهم، حيث سيطرت على الشارع الإسرائيلى المصطلحات التى تعبر عن الاحتقار مثل «عَرَبُوش» و«عمل عربى».

* أستاذ الأدب المقارن واللغة العبرية - جامعة النجاح - نابلس

وجاءت حرب حزيران ١٩٦٧ حيث استطاع الجيش الإسرائيلى أن يهزم الجيوش العربية خلال ستة أيام ليخلو فى اليوم السابع للاستراحة، من هنا فإن كثيرين من الإسرائيليين اصبحوا يحسون أن قيادتهم العسكرية والسياسية تسير بهم من نصر إلى نصر وتعود عليهم بالمكاسب التى لم يكونوا يحلمون بها. فى ظل نشوة الانتصار الجنونى هذا، برز نوع من الأدب الحماسى العبرى الذى يُمجّد جنرالات الجيش، وعلى سبيل المثال نذكر الشاعرة نُعُمى شيِمِر التى نظمت قصيدتها المشهورة «يروشلايم شل زهاف» (القدس من ذهب) التى تتسم بالشوفينية والعداء للسلام.

ومن نتائج حرب ١٩٦٧ أيضاً الاتصال المباشر بين الإسرائيليين والفلسطينيين فى المناطق المحتلة، وفى هذه الأثناء اخذت الشخصية الفلسطينية تتبلور بشكل اوضح، وتأخذ مكانها على الساحة العربية والدولية. فهزيمة حزيران ١٩٦٧ كانت بمثابة إعلان للفلسطينى بأن يعتمد على نفسه بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية من أجل نيل حقوقه، وهكذا أصبح الشعب الفلسطينى شعبا مواجها، وليس تحت وصاية الدول العربية. وقد حظى الفلسطينيون بمكاسب عديدة على الساحة السياسية والإعلامية، مما جعل الكثير من المثقفين الإسرائيليين يتفهمون الإنسان الفلسطينى، بالرغم من التحفظ الشديد تجاه المقاومة الفلسطينية ومنظمة التحرير الفلسطينية.

إن اهمية اللقاء والحوار تتزايد فى ظل الصراعات السياسية والدموية، فخلال الصراع الإسرائيلى - العربى أزهقت أرواح عديدة وسفكت دماء كثيرة. فليس الجرأة عقد اللقاءات وإجراء الحوار والتحدث عن التفاهم فى الأيام العادية - أيام السلم - بل إن أهمية الكلمة تمتحن فى الأيام الحرجة حينما تسيطر لغة البنادق. فإذا كان السياسيون والعسكريون يتحدثون عن الحرب، فيجب على الكتّاب التحدث عن السلم.

بالرغم من القطيعة بين إسرائيل والعالم العربى، فقد كانت هناك لقاءات عديدة بين كتّاب ومبدعين عبرانيين وفلسطينيين يعيشون فى إسرائيل[٢]. ولم تنقطع هذه اللقاءات حتى فى الظروف الصعبة التى مرت بها الأقلية العربية الفلسطينية فى إسرائيل، وقد تطورت هذه اللقاءات وتنوعت، وكانت لها نتائج إيجابية، حيث جُند الكثير من المثقفين العبرانيين للدفاع عن الأقلية العربية الفلسطينية فى إسرائيل، وتَجَلى ذلك فى كتاباتهم وبالمظاهرات وبالمسيرات التى نظموها أو اشتركوا فيها أو بالاستجوابات التى قدموها للكنيست الإسرائيلى[٣] عبر أعضاء الكنيست فى احزاب اليسار الإسرائيلى، لقد هدف الكثير من الكتاب الفلسطينيين فى إسرائيل إلى شرح القضية الفلسطينية، وإنقاذها من ركام الزيف الذى اهالته عليها الدعاية الإسرائيلية، وإيصالها لأكبر عدد ممكن فى الوسط الإسرائيلى، والهدف من ذلك تضييق هوّة الخلاف وتقريب وجهات النظر من أجل الوصول إلى التفاهم بين الشعبين، وبهذا يكوّنون جسر سلام بين إسرائيل والعالم العربى.

فى عام ١٩٥٤ جرى لقاء مهم بين كتاب عبرانيين وكتاب فلسطينيين من إسرائيل، ونتج عنه تأسيس «رابطة اصدقاء الأدب التقدمى» برئاسة ساسون سوميخ وداڤيد تصميح تهدف إلى تعريف القارئ العبرى بالأدب العربى، وفى عام ١٩٥٨ جرى لقاء فى تل أبيب

فى بيت الأديب العبرى بنيامين تموز بين كتاب عبرانيين وكتاب فلسطينيين فى إسرائيل، وأيّد كافة الأدباء العبرانيين الذين حضروا هذا اللقاء نضال الأقلية الفلسطينية فى إسرائيل، ووقعوا على بيان لإلغاء الحكم العسكرى المفروض على هذه الأقلية(٤). فى عام ١٩٦٤ تنظمت مجموعة من الكتاب العبرانيين والفلسطينيين وأسست مجلة «مفْجاش/ لقاء» لتصدر باللغتين العبرية والعربية من أجل إطلاع كل طرف على ثقافة الطرف الآخر لدفع التفاهم بين الشعبين وتدعيمه، فى عام ١٩٧٤ عُقد لقاء موسع بين الأدباء العبرانيين والفلسطينيين فى إسرائيل، وصدرت بمناسبة هذا اللقاء مجموعة أدبية «بصوت مزدوج» تضمنت إنتاجا عبرياً وعربياً.

بعد حرب ١٩٦٧ اتسعت هذه اللقاءات لتشمل كتاباً فلسطينيين من المناطق المحتلة. وقد أسفرت هذه اللقاءات عن إقامة لجان مشتركة للدفاع عن الفلسطينيين فى المناطق المحتلة مثل «لجنة التضامن مع جامعة بير ـ زيت»(٥) و«لجنة المبدعين» الفلسطينية الإسرائيلية ضد الاحتلال ومن أجل حرية التعبير ومن أجل السلام العادل برئاسة بورام كانيوك وإميل حبيبى(٦).

فى عام ١٩٨٥ التقت مجوعة من الأدباء العبرانيين بأدباء فلسطينيين من المناطق المحتلة، بحثا عن إقامة إطار ثابت للقاءات بين الطرفين، وعن دور الأديب فى الصراع السياسى من أجل السلام ومكانه فى الواقع الإسرائيلى ـ الفلسطينى. وقد بحث الجانبان وضع الكتاب الفلسطينيين فى ظل الاحتلال، والقمع الثقافى،وإغلاق المؤسسات الثقافية. وتوصل الطرفان إلى اتفاق ينص على انسحاب إسرائيل من المناطق المحتلة حتى حدود ١٩٦٧، وإقامة دولة فلسطينية فى الضفة والقطاع، أما بالنسبة للقدس فقد اتفق الجانبان على أن تكون منزوعة من السلاح (وليس على تقسيمها) لتكون عاصمة للدولتين، وقد تخلّى الجانب الفلسطينى عن مبدأ العودة (عودة اللاجئين الفلسطينيين من عام ١٩٤٨ إلى مساكنهم داخل إسرائيل).

لقد أدت هذه اللقاءات بين الأطراف إلى تفهم أكثر من قبَل الكتاب العبرانيين للقضية الفلسطينية، ولكبر مأساة الشعب الفلسطينى ومعاناته، مما جعلهم أكثر فعالية. وتجلى ذلك بشكل واضح بعد حرب لبنان ١٩٨٢ والانتفاضة الفلسطينية عام ١٩٨٧. فلم يتردد الكثير من الكتاب العبرانيين فى توجيه النقد اللاذع وبصوت عالٍ إلى الزعامة السياسية والعسكرية فى إسرائيل وتحميلها مسئولية تدهور الوضع والانزلاق باتجاه الهاوية. وقد قاد هؤلاء الكتاب المظاهرات والمهرجانات فى شوارع تل ـ أبيب(٧). إن منطلق هؤلاء هو أنه لا يمكن للشعب اليهودى فى إسرائيل ـ وقد كان من ضحايا النازية ـ مواصلة قمع شعب يناضل من أجل حريته. فالشعب اليهودى الذى ناضل من أجل استقلاله عشرات السنين، يجب أن يقيِّم هذه الحقيقة التاريخية كما يجب، إن الشعب الذى كان ضحية سنوات طويلة يجب أن تكون لديه حساسية خاصة وألا يتحول جزاراً ويخلق ضحية جديدة.

من هنا فقد استقال الشاعر ناتان زاخ عشية يوم الاستقلال من منصب رئيس اللجنة الاستشارية لمهرجان الشعر العالمى، فى إطار احتفالات الذكرى الأربعين على قيام دولة إسرائيل. وفسر ذلك على انه احتجاج على أحداث قرية بيتا(٨) ليثير الانتباه لما يدور فى المناطق

المحتلة. وقد جاء فى كتاب الاستقالة: إن هذا ليس أول المهرجانات بالنسبة لإسرائيل. لقد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن مهرجان الشعر قد يُفسر على انه خطوة تأييد وتضامن مع السلطة التى قطعت منذ أمد بعيد الخطوط الحمراء التى بدونها لايمكن لصوت الشعر أن يسمع(٩).

أمـا **دان شـافـيط** فقد دعا رجال الفكر والشعراء والأدباء إلى عصيان مدنى وأخلاقى والقيام بإجراءات غير اعتيادية تدفع نحو الثورة الأخلاقية على البلادة والظلم والسخرية التى فاقت كل حد(١٠).

وقد توجه كل من أ. ب. **يهوشوع وعاموس عوز وعاموس إيلون ويهودا عميحاى** برسالة إلى يهود الولايات المتحدة طالبين استنفارهم من أجل إنقاذ إسرائيل من نفسها(١١). وبتاريخ ١٩٨٨/١/١ نشر ٤٣ كاتبا عبريا بيانا موجها إلى حكومة إسرائيل طالبين الامتناع عن استخدام السلاح الحى لتفريق المظاهرات، وإطلاق سراح المعتقلين، والتوقف عن المحاكمات الجماعية للشبيبة والابتعاد عن الإبعاد والتّرحيل(١٢). أما **يزهار سميلانسكى** فقد كتب فى الأسبوع الثالث من بداية الانتفاضة بأن ما يقوم به الفلسطينيون فى المناطق المحتلة ليس إرهاباً، وليس إخلالاً بالنظام، بل هبّة شعب. هل يتصور أى إنسان مهما يكن انه بالإمكان البتّ فى المستقبل مليون ونصف نسمة دون التحدث معهم؟ هل كُنّا نحن (اليهود) سنوافق على قرارات تمسّنا دون مشاركتنا؟ هل كنّا سنسكت ولن نثور؟(١٣).

وكتب **عاموس عوز** مقالاً شديد اللهجة ضد اليمين فى إسرائيل ونعت هذه المجموعة بأنها تسعى لطرد العرب وتهجيرهم فى خطوة أولى من أجل قمع اليهود وإخضاعهم، وهو يرى أن سلطة الاحتلال الإسرائيلية فى المناطق المحتلة تنهار وتتعفن. إنه لا يمكن تمادى السلطات الإسرائيلية استعمال الحجة القديمة القائلة إنه لا يوجد من نتحدث معه، وإنه دون الاحتفاظ بالمناطق المحتلة سيقوم العرب بإلقائنا إلى البحر. إننا لن نسمح بترحيل الفلسطينيين أو بارتكاب جرائم أخرى ضد الإنسانية، حتى لو اضطررنا لإلقاء أنفسنا تحت عجلات الشاحنات وتفجير الجسور(١٤).

السؤال هنا: هل باستطاعة الأدب والأدباء القيام بالدور الذى فشل فيه السياسيون؟ نحن لا ندعى أن لدى الأدب والأدباء معادلة سحرية لحل الصراع الإسرائيلى ـ العربى. لكن لاشك فى أن باستطاعة الأدب والأدباء الإسهام بشىء ما فى هذا المجال. إن فهم الطرف الآخر ولو كان عدواً، هى خطوة فى السير باتجاه التفاهم المتبادل، الذى قد يؤدى إلى التعايش السلمى، إن معرفة ثقافة الشعب الآخر وأدبه تعتبر إسهاماً، وإن لم يكن متواضعاً فى وضع الاعتراف المتبادل. عندما يتعرف الإنسان على ثقافة الغير سيكتشف تنوع الغير، وسيجد أنه لم يصنع من لون واحد، وأن فيه تيارات تتفاعل، وأن ثقافته متباينة. عندها لا يمكنه أن يرى الغير فى هيئة كاريكاتورية خيالية. إن التعرف على الطرف الآخر يؤدى فى كثير من الأحيان إلى الاعتراف بحقوق الآخرين، من هنا نستطيع القول إن التوجه الثقافى الصحيح قد يساعد فى إيجاد حلول سياسية صحيحة.

هوامش

(١) هركابى/ موريه: الصراع العربى الإسرائيلى فى مرآة الأدب العربى. ص ٢٥ (بالعبرية)

(٢) لقد دعا الكتاب العرب فى إسرائيل أكثر من مرة الكتاب العبرانيين إلى عقد اللقاءات والدعوة إلى السلام، وأن يقوم الكتاب العبرانيون بواجبهم تجاه الوضع الذى يعيشه زملاؤهم الكتاب العرب فى إسرائيل. حول هذا الموضوع. انظر: راشد حسين مع الفجر ص ١٧ ـ ١٩، محمود: درويش شىء عن الوطن ص ٥٣؛ مفجاش/ اللقاء عدد ٧ ـ ٨ ، ١٩٨٧ص ١٤٧.

(٣) حول العلاقات بين اليهود والعرب فى إسرائيل والمؤسسات التى تعمل من أجل التفاهم انظر:

Harry M. Rosen: The Arabs and Jew in Israel. Suddseitung Nr 219, 8. 6. 1978: Israeliche Autoren engagieren Sich F¨ür arabischen Lyriker.

(٤) الجديد عدد ١٠، ١٩٥٨ ص ٥٠ ـ ٥١.

(٥) إثر الإغلاقات المتكررة لجامعة بير ـ زيت من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلى، فقد تألفت مجموعة من أساتذة الجامعات فى تل أبيب والقدس من أجل فتح جامعة بير ـ زيت والدفاع عنها. وقد نظمت هذه المجموعة الاحتجاجات والمظاهرات الكثيرة.

(٦) فلسطين الثورة ٢/٩/ ١٩٩٠ ص ١١٣.

(٧) على سبيل المثال نذكر المظاهرة التى جرت فى تل أبيب إثر مجزرة صبرا وشتيلا واشترك بها أكثر من ٤٠٠,٠٠٠ متظاهر.

(٨) بيتا قرية فلسطينية بالقرب من نابلس، قام المستوطنون بالهجوم عليها إثر صدام بين السكان وبعض المستوطنين، وقد قتل عدد من سكان القرية،و فيما بعد هدمت بعض بيوت القرية كما اقتلع العديد من شجر الزيتون.

(٩) مفجاش/ لقاء ١٠ / ١١/ ١٩٨٨ ص ٤٨.

(١٠) يديعوت أحرونوت ٢٩/ ١/ ١٩٨٨.

(١١) مفجاش/ لقاء عدد ١٠/ ١١/ ١٩٨٨ ص ٤٩.

(١٢) مفجاش/ لقاء عدد ١٠ / ١١ / ١٩٨٨ ص ٤٧.

(١٣) دابار ٣٠ / ١٢/ ١٩٨٧ ص ٧.

(١٤) يديعوت أحرونوت ٨/ ٦/ ١٩٨٩.



صلاح أبو نار



التصوير الإسرائيلى

١ـ البدايات: مدرسة بصلئيل ١٩٠٦

ترجع بدايات التصوير الإسرائيلى إلى تأسيس مدرسة **بصلئيل** للفنون والحرف فى القدس وكان المؤتمر الصهيونى السابع ١٩٠٥ قد اتخذ قراراً بتأسيسها، وفى العام التالى أسسها **بوريس شاتس** اليهودى اللتوانى والرئيس السابق للأكاديمية الملكية البلغارية للفنون.

ويمثل اسم المدرسة مفتاح فهم طبيعتها. فهى تحمل اسم **بصلئيل** حرفى سفر الخروج الأسطورى، والذى يعنى اسمه فى العبرية: فى ظل الله. فبعد أن تلقى النبى موسى الوصايا العشر، أخبره الله بكل مواصفات بناء «خيمة الاجتماع». ويبدأ وصفها كخيمة اجتماع سيتجلى فيها الله لشعبه ولكن مع تقدم الوصف سنكتشف أننا لسنا أمام وصف لخيمة فى الصحراء، بل وصف أسطورى باذخ لهيكل سليمان المندثر. وفى نهاية الوصف يخبر الله موسى باسم من اختاره لإعادة بناء الهيكل، إنه **«بصلئيل بن أورى بن حور من سبط يهوذا»** الذى ملأه الله «بالحكمة والفهم والمعرفة وكل صنعة لاختراع مخترعات».

كان ظهور المدرسة قد سبقه انتقال المشروع الصهيونى من الدعوة إلى بناء مؤسساته المركزية ففى ١٨٩٧ انعقد المؤتمر الصهيونى الأول فى بازل، وفى إطاره تكونت المنظمة الصهيونية العالمية، ثم توالت اجتماعات المؤتمر. ورافق ذلك ظهور أهم مؤسسات الحركة الصهيونية: «الوكالة اليهودية» لتمويل الاستيطان ١٨٩٨، و «الصندوق القومى اليهودى»لشراء الأراضى فى فلسطين ١٩٠١. وجاء ظهور المدرسة فى إطار حركة البناء الفعلى لمؤسسات الاستيطان، التى تولى تأسيسها أفراد الهجرة الثانية ١٩٠٤ ـ ١٩١٤ المسماه بهجرة الرواد. ففى ١٩٠٧ ظهر أول موشاف وهو شكل

للمستوطنات الزراعية والتعاونية، وفى ١٩٠٩ ظهر أول كيبوتس وهو شكل آخر لها، وفى العام نفسه ظهرت منظمة **هاشومير** للحماية العسكرية للمستوطنات ورافق ما سبق بدايات مؤسسات التعليم الصهيونى، وانطلاقة الجهود المؤسسية لإحياء ونشر اللغة العبرية. وفى العقد الثانى الذى مثل أوج ازدهار المدرسة، أسس معهد التخنيون للتكنولوجيا ١٩١٤، وبدأت حركة بناء الجامعة العبرية فى ١٩١٤ ليتم افتتاحها ١٩٢٥. وفى سنوات الحرب الأولى ظهرت المنظمات الحربية الصهيونية الأولى: الفيلق اليهودى. فرقة البغالة الصهيونية ١٩١٥، والكتيبة ٣٨ حملة البنادق الملكية.

ولقد وُلدت المدرسة من رحم حركة الصهيونية العملية، وذلك عبر تزاوج وتلاقح تيارين صهيونيين.. صهيونية **هرتزل** السياسية، التى تضع أقدامها على أرض القومية العلمانية والانتماء الثقافى الحضارى الغربى، وتحلق برأسها فى سماء أوهام الأسطورة التوراتية. والصهيونية الثقافية، صهيونية أحدها عام **ومارتن بوبر** وأشياعهما، التى تشدد على قيم الإحياء الثقافى العبرى كقاعدة للوعى القومى، واستقلالية وخصوصية ووحدة الذاتية الحضارية، والتوحيد بين الذات والشعب والثقافة. ولم تكن الصهيونية السياسية خالية تماما من عناصر طرح الصهيونية الثقافية، فنجدها لدى **هرتزل** فى قصته «المينوراة» ١٨٩٧ وفى روايته «الأرض القديمة الجديدة» ١٩٠٢ كذلك لم تكن الصهيونية الثقافية خالية من عناصر السياسة، ففكرة الدولة القومية تحتل عندها مكانة مركزية. ورغم ذلك كانت هناك مسافة بينهما نتجت عنها صراعات حادة، ظهرت بوضوح فى الحوارات الحادة بينهما فى المؤتمر الخامس عام ١٩٠١. ومع اطّراد التطبيق العملى للمشروع الصهيونى، قدر لتلك الصراعات أن يتم تخطيها لصالح وحدة التيارين، ووجدت تلك الوحدة رمزها فى شخص **حاييم وايزمان**. فهو الصهيونى الثقافى وتلميذ آحدها عام المخلص، والصهيونى العملى الذى تمكن من الحصول على وعد **بلفور**.

وجاء ظهور المدرسة فى إطار توحد التيارين. فقد حملت من الصهيونية السياسية نزعتها العملية المكافحة، فهى فى الأساس مدرسة للفنون الحرفية تسعى للمساهمة فى بناء الدولة الصهيونية، أو على حد تعبير **شاتس**: «فى أرض إسرائيل يجب على الفن أن يسير جنبا إلى جنب مع الصناعة. ويجب أن نكيف الفن لحياتنا اليومية كما فعل أسلافنا فى الزمان القديم. ويمكن للفن أن يمنحنا مامنحه لليابان، فهناك يزوِّد ثلاثة ملايين مواطن بالعمل». كما حملت من الصهيونية الثقافية الكثير من سماتها. فقد أخذت عنها نزعة الإحياء الثقافى. يظهر ذلك فى اسمها نفسه، ولقد كان **شاتس** فى قراره نفسه يميل للتوحد مع شخص **بصلئيل** التوراتى. ففى صفحة الغلاف لكتاب من كتبه يصف نفسه هكذا: «**بوريس شاتس**: حرفى خيمة الاجتماع»، وفى روايته الخيالية «أورشليم أعيد بناؤها» يرسم صورة تشى بعمق توحده مع شخص بصلئيل. فها هو يقف فوق سطح المدرسة، وهناك يتجلى له بصلئيل التوراتى ويُظهر أمامه صوره أورشليم الجديدة وقد أعيد بناؤها، ثم يلقى إليه بالنبوءة المقدسة: خلال مائة عام سيعاد بناء هيكل سليمان على أيدى تلاميذ مدرسة **بصلئيل**. ولو نظرنا إلى عمق الصورة سنجد توحداً دينياً وثقافياً آخر، فشاتس هنا يستعيد تقليداً دينياً توراتياً قديماً يتوحد

عبره ضمنيا مع داود وموسى وحزقيال، هؤلاء الذين تجلى لهم الرب أو كلمته المكتوبة ليفضى إليهم بتفاصيل بناء الهيكل فى المدينة المقدسة. كذلك يظهر تأثر المدرسة بالصهيونية الثقافية فى عنصرين آخرين. ففكرة تأسيس مركز ثقافى ومدرسة فنية، تكاد تكون التنفيذ العملى للمقترحات العملية التى طرحها **مارتن بوبر** وأحدها عام فى المؤتمر الخامس. وفى المؤتمر ذاته طالب **بوبر** بفن يهودى جديد، تنطلق خصوصيته من خصوصية التراث الدينى والثقافى، وأيضا من خصوصية تكوين ومفردات أرض وسماء الوطن اليهودى. ونجد فى سعى المدرسة نحو تأسيس ما دعاه **شاتس** «أسلوب أرض إسرائيل العبرى». قدراً من الامتداد والتأثير بأفكار بوبر فى هذا الشأن. كيف؟ يستمد هذا الأسلوب عناصره من إحياء العناصر الأسلوبية والرمزية المتواجدة فى العقائد والفنون والآثار اليهودية، مثل نجمة داوود والمينوراة وحائط المبكى وبرج داود. وأيضاً من خلال ابتكار وحدات أسلوبية جديدة، مثل الأشكال الجديدة الزخرفية للحروف العبرية، والنباتات والحيوانات الموجودة فى فلسطين والمذكورة فى التوراة: ولهذا السبب أسس شاتس فى المدرسة متحفاً طبيعياً وحديقة للحيوانات ومتحفاً تاريخياً للآثار اليهودية.

وإلى جوار دور تزاوج الصهيونية الثقافية والسياسية تواجدت مؤثرات أخرى. كان هناك - أولا - تأثير موجة الهجرة الثانية، التى تكونت المدرسة فى إطارها وحملت سماتها. ماهى الهجرة الثانية ١٩٠٤ - ١٩١٤ ؟ إنها الهجرة المؤسِّسة للمؤسسات التى انطلقت منها عملية بناء الدولة العبرية. هجرة شباب عملى جسور، يحمل معه تراث الشعبوية الروسية وأفكار الصهيونية العمالية، مصمماً على إعادة بناء الشخصية اليهودية، وممارسة مهام البعث الحضارى، جيل رواد يحمل قيم التضحية بالذات من أجل الجماعة، والعمل اليدوى وخاصة الزراعى. وهى هجرة حسها الاستعمارى شديد الحدة واليقظة والتكامل. فترفع راية العمل العبرى، وترفض استخدام العمل العربى، وتبنى سلسلة مؤسسات استعمارية متكاملة. وتحمل المدرسة سمات الهجرة الثانية. ففيها روح الريادة والتركيز على قيمة العمل. ترك شاتس منصب مدير الأكاديمية الملكية البلغارية للفنون وبذخ البلاط البلغارى، ليؤسس مدرسة فقيرة وفى أوقات فراغه لم يكن يتورع عن تلميع أبواب المدرسة النحاسية بنفسه. وفيها الحس العملى الواقعى لجيل الهجرة الثانية. كان لشاتس خلفيته الطوباوية التوراتية، ولكنه كان أيضا رجل عمل وإنجاز فعندما نقرأ إعلان تأسيس المدرسة تصعقنا الدهشة، فلسنا أمام إعلان لتأسيس مدرسة فنية، بل ببساطة نقرأ دراسة جدوى لمشروع اقتصادى يجمع ورشاً وصناعات حرفية. وبعد تأسيسها يسافر إلى أمريكا، ويكتب عنها سلسلة مقالات صحفية تحت عنوان: «فرص عمل فى أرض إسرائيل». وفيها الحس التاريخى التأسيسى المتكامل، فمن لحظة بدايتها سعت لأن تكون مدرسة للفنون ومتحفاً للتاريخ اليهودى وآخر للتاريخ الطبيعى ومركز للنشاط التجارى، وفيها فى النهاية روح المبادرة الاستعمارية، فلا تعمل فقط على تنمية الصناعات الحرفية لجذب الحرفيين اليهود للهجرة وتنمية الصناعات المنزلية لدعم الاستيطان الزراعى، بل تؤسس أيضاً مستعمرتها الزراعية الصناعية الخاصة « بن شيمن» عام ١٩١١ .

وهناك - ثانيا - تأثيرات بعض المدارس الفنية الأوربية، وبالتحديد اتجاهان بينهما ترابط وثيق . مدرسة

الآرت نوفيه البريطانية، وامتدادها الألماني مدرسة الجوجند ستيل . وهي مدرسة تستهدف أسلوباً فنياً جديداً، يتسم بالخطوط الزخرفية الطويلة العضوية المتموجة، وذلك في مجال التصميم الفني التطبيقي بشتى فروعه. وحركة الفنون والحرف البريطانية التي أسسها **وليام موريس**، وهي امتداد عضوي للآرت نوفيه البريطانية ولكن من خلال توجه اشتراكي طوباوي تحتل فكره العداء للآلة والعمل اليدوي قيمة مركزية فيه .

ولقد كانت مساهمة المدرسة في تطوير التصوير أقل أهمية بمراحل، من مساهمتها في تطوير للفنون الحرفية. ففيما يتعلق بالأخيرة يمكن الحديث بثقة عن وجود « أسلوب بصلئيل»، وبعد ذلك يدور الاختلاف حول مدى أصالته وتجانس عناصره. أما التصوير فأمره يختلف تماماً. كيف؟ يمكننا الحديث عن موضوع لتصوير **بصلئيل**، ولكن لا يمكن الحديث عن أسلوب لتصوير **بصلئيل**. وللوهله الأولى قد يغري هذا بالحديث عن تناقض، بين الموضوع اليهودي التوراتي الواحد، والأساليب المتعددة غير اليهودية ولكن هذا خطأ، فالموضوع الواحد قابل لتعدد الأساليب، والأسلوب الواحد هو الذي يصنع المدرسة الفنية ، والواقع أن التناقض سنجده في موقع آخر . التناقض بين فكرة الأسلوب اليهودي أو العبري الذي رفعته المدرسة وتبنته استمداداً من تيار الصهيونية الثقافية، وواقع تعدد الأساليب وهويتها الأوربية الصرفة .

وعندما نتصفح كتاب **بصلئيل**: ١٩٠٦ - ١٩٢٩ الصادر عن المتحف الإسرائيلي ١٩٨٣، سنلاحظ أن **شاتس** كان مغرما عند زيارة شخصية يهودية كبيرة، أن يلتقط معها صورة تذكارية أمام لوحة **صموويل هيرشنبرج** : اليهودي التائه. نلاحظ ذلك في صورة مع أحدها عام ١٩١١، وأخرى مع **حاييم وايزمان** ١٩٢٥ . إنها لوحه ضخمة الحجم، تمثل يهودي كهلاً شبه عاري، يركض مرعوبا وسط غابة من الصلبان، في طريق و على جانبيه جثث موتى عراة . إنها لوحة درامية رمزية بها مباشرة تعبيرية فظة، ولكنها تعبر بوضوح مأساوي عن المشكلة اليهودية والعداء للسامية . وتقف تلك اللوحة كالعلامة والمدخل لتصوير **بصلئيل** . فهو يبدأ من المشكلة اليهودية، ورعب الاضطهاد والعداء للسامية، ومنها يسعى للتعبير عن الارتباط بالماضي والتراث الديني والحضاري اليهودي، والتطلع صوب المستقبل كما يراه متجسداً في الحركة الصهيونية. إن الماضي يعني أشياء عديدة .صور الأنبياء وعظماء التراث والموضوعات التوراتيه، على نحو ما نجد في رسوم **افرايم موشية ليليان** ولوحات **آبل بان** . ومناظر الأماكن المقدسة مثل حائط المبكى وبرج داود والقدس بمنازلها وجبالها، على نحو مانجد في رسوم **ليليان** وآخرين . أما الحاضر والمستقبل فنجدهما في لوحات زعماء الصهيونية في أعمال **ليليان وشاتش**، ومناظر الطبيعة في فلسطين وحياة الرواد في المستوطنات هي إذن أعمال سياسية الطابع، مندمجة بشكل مباشر في نسيج المشروع الصهيوني بأسطورته التوراتية، وتسعى لإلهاب المشاعر وبلورة الأفكار . وهذا ما يفسر المفارقة الغريبة في أعمال **ليليان**.ففي سعيه نحو تمجيد ونشر الصهيونية في شخص **هرتزل**، نراه يرسم لوحات للنبي موسى فلا يتورع عن رسمه وهو يحمل ملامح وجه **تيودور هرتزل** حرفيا. وفي رسومه لديوان أغاني الجيتو للشاعر **موريس روزينفيلد** ، نجد لوحة: خلق

الإنسان وبها ملائكة تحيطهم الزهور، وعندما نتأمل وجه الملاك الرئيسى سنجده وجه هرتزل .

ولم يكن من شأن الموضوع أن يحدد الأسلوب بشكل مباشر، ولكن فقط أن يساهم فى تحديد دائرةالخيارات الأسلوبية للفنان . لابد من تعبير مباشر، احترام للطبيعة سهولة التوصل لعين المشاهد، عاطفية التعبير ودراميته، تحييد ذاتية الفنان وكبح عالمه الداخلى بقدر الإمكان إن الناقد الإسرائيلى عوفرات على صواب عند مايصفه هكذا : « نزعة طبيعية أكاديمية، مجندة لخدمة القضية الصهيونية، وقائمة فى إطار رومانتيكى » وفى حدود ما سبق نجد عدة أساليب فلوحات ليليان تنتمى إلى أسلوب مدرسة الجوجندستيل الألمانية، ولوحات هيرشبرج تحمل سمات الأسلوب الرومانتيكى الواقعى وأبل بان أقرب إلى التعبيرية الرمزية المتمازجة بنزعة استشراقية .

٢ - العشرينيات : الموجة الفرنسية

مع بداية العشرينيات دخلت مدرسة بصلئيل طور اضمحلالها، وأخذت أزمتها تتصاعد حتى أغلقت أبوابها عام ١٩٢٩ . وخلف تلك النهاية المفجعه لحلم شاتس، سنجد دور الصراعات الداخلية التى هدمت وحدتها الداخلية، والأزمات الاقتصادية التى عصفت بمشاريعها الاقتصادية.

وبينما كانت المدرسة آخذة فى التحلل، كان هناك جيل جديد ينشأ فى الفن الإسرائيلى: جيل العشرينيات. ويشكل عام ١٩٢٣ ميلاده الرسمى، ففيه أقاموا معرضهم الأول وأول معرض للتصوير الإسرائيلى فى أرض فلسطين. ويمكن تحديد ثلاثة عوامل صنعت ظاهرة جيل العشرينيات.

أولها تناقضات بصلئيل، والتى تحولت إلى صراعات داخلية حادة، انتهت بهجر عدد من طلابها ليشكلوا طليعة الجيل الجديد. كانت هناك - أولا - سيطرة النزعة التطبيقية الحرفية، على حساب الفنون الإبداعية كالتصوير والنحت. وكان هناك - ثانيا - عداء شاتس لاتجاهات التصوير الحديثة التالية على ثورة سيزان؛ ففى سنواته الباريسية مرت به مرور الكرام، وفى القدس لم يسمح لـ «التكعيبية المستقبلية والبلاهة» على حد وصفه لها، بالتسلل إلى حصنه الحصين. بينما كانت تعيد تشكيل مسيرة الفن الأوروبى، وتصل مؤثراتها إلى طليعة تلاميذه. وكان هناك - ثالثا - هيمنة الموضوع التوراتى والصهيونى على أعمال المدرسة، هيمنة منعت الطلاب من التفاعل الحر مع الحياة والواقع.

وكان هناك - أخيراً - أوتوقراطية شاتس الجامحة، فهو لا يعصف بمن يختلف معه فقط، بل أيضا فرض على تلاميذه قواعد غريبة واستفزازية، منها - مثلا أن تصوير اليهودى التوراتى يجب أن يتطابق تماما مع الملامح الفيزيقية لليهودى اليمنى.

وثانى تلك العوامل نجدها فى نشأة تل أبيب والتأثيرات الناتجة عنها. فلقد مثلت المدينة تجربة حياتية جديدة، تتجاوب بصورة أعمق مع روح التمرد التى تكونت داخل جيل بصلئيل المتمرد، لقد أجاد الناقد الإسرائيلى عوفرات وصف التناقض الوجودى بين القدس وتل أبيب الوليدة: «صخور مقابل رمال، جبال مقابل بحر، الألبسة الميالة للتعرية فى تل أبيب مقابل الألبسة السميكة التى يرتديها المتدينون اليهود فى القدس، النزعة العلمانية مقابل النزعة الدينية، حياة عصرية مقابل حياة التقاليد». ثم إن تل أبيب أصبحت مع

الأيام المركز الثقافى اليهودى الناهض، ففيها عاش معظم الكتاب والفنانين، وفيها أخذ المسرح فى التطور.

وثالث العوامل نجده فى نهاية الحرب الأولى وبدايات الهجرة الثالثة. مع نهاية الحرب استأنف المستوطنون صلاتهم بمراكز الفن الأوروبى، وفى إطار بدايات الهجرة الثالثة وصل من روسيا **يعقوب بيرمان** ومعه مائتا لوحة نادرة من لوحات مابعد الانطباعية، ومعه جاء الرسم **كونستانتينوفسكى** والرسام **يتسحاق فرينكل**، وبعد ذلك باربع سنوات وصل **يوسف زاريتسكى**، وكان للوحات **بيرمان** دورها التعليمى وأخذ **كونستانت** يبشر بالفن التكعيبى، وأسس **فرينكل** ١٩٢٥ «استديو الفن المعاصر» وشكل **زاريتسكى** بإرثه الفرنسى قوة دفع حركية للتيار الجديد.

ويتمثل إنتاج جيل العشرينيات فى أعمال: **سينوح تاجر، موشيه كاستل، ناحوم جوتمان، رؤبين روبين، بنخاس ليتفينوفسكى، إسرائيل بالدى، يوسف زاريتسكى، اديبه ـ ليون لوبين، مناحم شيمى**. ورغم معارضتهم لاتجاه **بصلئيل**، وانفتاحهم الكامل على المؤثرات الفرنسية الحديثة، لم يتخلوا تماما عن حلم إقامة فن قومى، ولكنهم نظروا إليه من زاوية أخرى. فالطريق إليه لن يتيسر إلا عبر التطور العضوى البطىء غير المصطنع، والذى يتحقق عبر تفاعل الفنان الحى مع بيئته بملامحها وضوئها وسمائها وأرضها والبشر فى حياتهم وعملهم. وعبر هذا فقط سيتكون الأسلوب القومى الخاص والمتسق داخليا.

ولقد انطلق جيل العشرينيات من رفض عقلية **بصلئيل**، التى عزلها نزوعها التوراتى الصهيونى عن الشعور الحى بالحياة والبيئة. ومن ثم كان أغلبهم رسامى طبيعة، مغرمين برسم السماء والضوء والشمس والتلال، يرسمون حياة المستوطنين فى المدن، وينسون صهيونيتهم أحيانا فيرسمون العرب وقراهم. وإحساسهم بالحياة يتسم بالتفاؤل الهادئ، وقدر من الشعور بالراحة وحب للحياة وإقبال عليها. وتتمثل هذه الروح خير تمثيل فى لوحات **رؤبين روبين**. وفى توجههم الأسلوبى استلهموا مدارس أوربية عديدة، ولكن الفصيل البارز فيهم والذى أنتج اهم أعمال المرحلة، كان يستلهم أساساً التعبيرية فى طابعها الفرنسى بالتحديد، تعبيرية خالية من الدراما والتوتر والحس المأساوى، فيها استرخاء ونعومة فى التقنيات الأسلوبية. ليونة واستقامة فى الخطوط، سعة فى مساحات الأشكال تظهر إما فى أحجام البشر أو فى الأفق المكون من السماء والتلال، دفء وحرارة فى الألوان مع احترام قيم التجانس والتدرج اللونى، ونعومة فى الملمس. وفى إطار هذا التوجه التعبيرى العام، تظهر تأثيرات خاصة لمدارس أخرى لدى البعض، **فزاريتسكى** يظهر فى أعماله تأثير قوى **لماتيس**، وفى أعمال **روبين** حضور لروح وتقنية الأسلوب الساذج، ويبرز الأسلوب الوحشى فى أعمال **إسرائيل بالدى**.

٣ ـ الثلاثينيات: الموجة الألمانية.

جاء عقد الثلاثينيات ومعه تحولات جديدة فى الفن الإسرائيلى، ظهرت وتحددت وجهتها تبعا لتفاعل التيارات والصراعات السياسية التى شهدتها الفترة. وكانت النازية قد سيطرت، وبدأت موجة واسعة وبشعة من موجات العداء للسامية. وتمكنت الحركة الصهيونية من عقد صفقة «الهعفراة»، بموجبها سمحت ألمانيا

لليهود بالهجرة، على أن تُقيم ممتلكاتهم ماليا وتحول لهم في صورة بضائع المانية، تصدر إلى فلسطين بواسطة المنظمة الصهيونية. وكان أن نتج عن صفقة «الهعفراة» نتيجتان. صعود موجة الهجرة الخامسة الألمانية ١٩٣٢ - ١٩٤٨ التى ألقت بفلسطين بحوالى ٢٦٥٫٠٠٠ يهودى، بينما لم تتعد حصيلة كل الهجرات السابقة ١٧٤٫٠٠٠ مهاجر. وتصاعد التحول الاقتصادى الصناعى، مع تدفق حركة رأس المال والآلات والفنيين والراسماليين اليهود الألمان. وفى مواجهة ما سبق تصاعدت المقاومة الفلسطينية، ووصلت لأوجها فى ثورة ١٩٣٦.

وجاءت الهجرة الخامسة بعدد من الفنانين الالمان، شكلوا بداية تحولات فنية جديدة، تتسق مع التحولات والصراعات السابقة، ويمكن فى هذاالصدد رصد اتجاهين . يرتبط الأول بنمط علاقة الفن بالمجتمع . انتهى جيل العشرينيات إلى رؤية تناقض رؤية **بصلئيل**، تتسم بالطابع الفردى التعبيرى الحر، المنبثق من انتماء اجتماعى عام وشعور إنسانى وفنى حر وعفوى. وكانت تلك الرؤية تتجاوب مع فترة العشرينيات، والاسترخاء النسبى الذى سيطر على المشروع الصهيونى فى أعقاب الهجرة الثانية ونهاية الحرب الأولى ولأن مع تحولات الثلاثينيات العاصفة فقدت صلاحيتها وجاءت الهجرة الخامسة بالرؤية البديلة، بمساهمتها فى إعادة تأسيس **بصلئيل** تحت اسم « مدرسة **بصلئيل** الجديدة» ، فى عام ١٩٣٥ وتحت رئاسة **جوزيف بودكو** ويحمل اسم المدرسة نفسه أبعادالرؤية الجديدة . فهى - أولا - مدرسة **بصلئيل**، فتحمل جوهر رسالة المدرسة القديمة، أى دمج الفنون بالممارسات الإنتاجية والربط العضوى للفنان بالحركة الاستيطانية ولكنها - ثانيا -تحمل شيئا جديداً من واقع اسمها نفسه . فما هو؟ إن الجديد هنا هو مصدر الإ لهام الفنى ، فإذا كان شاتس انطلق من إرث الحرفيين اليهود ومدرسة الآرت نوفييه، فإن **بودكو** وشركاه انطلقوا فقط من إنجازات مدرسة الباوهاوس الألمانية وعلة التحول نجدة فى عاملين . أولهما طبيعة التباين بين الهجرة الثانية والهجرة الخامسة. جاءت الثانية من شرق أوربا حيث كانت الثقافة اليهودية التقليدية اكثر حضوراً وقوة، بينما جاءت الخامسة من وسط أوربا حيث الثقافة ذاتها أقل حضوراً وسيطرة . وثانيهما طبيعة التطور الاقتصادى لحركة الاستيطان الصهيونى. فى سنوات بصلئيل الأولى سيطرت الزراعة، واقتصرت الصناعة على الإنتاج السلعى الصغير. وفى الثلاثينيات تدفقت الآلات وانتشرت المصانع الكبيرة وأسلوب الباوهاوس يلائم تماماً الصناعة الحديثة، فهو ابنها الأوربى الشرعى، وطبيعة تصميماته ذات الحس الهندسى والتجريدى تتلاءم مع طبيعة الآله.. وروحها والإنتاج الصناعى الجماهيرى .

ويرتبط الاتجاه الثانى بطبيعة المدرسة الفنية التى تبناها المصورون الألمان الجدد. سادت التعبيرية الفرنسية فى جيل العشرينيات، والآن جاء الألمان معهم بالتعبيرية الألمانية و جدت تلك التعبيرية الوافدة قاعدتهاالملائمة فى القدس وليس تل أبيب. فى تل أبيب كان التيار الفرنسى لا يزال يسيطر فنيا، فشعر الألمان بغربة دفعتهم للبحث عن قاعدة أخرى وهنا ارتفع نداء القدس صاخباً جذاباً . ففيها كانت مستعمرة ثقافية المانية صغيرة من صفوة المثقفين الالمان والنمساويين الذين وصلوا قبل الهجرة الخمسة . وفيها كانت البيئة الطبيعية الجبلية أكثر اقترابا من بيئة وسط أوروبا وكانت

المدينة بمنازلها القديمة وشوارعها المظللة وطابعها البعيد والغريب أكثر ملائمة لمذهبهم التعبيرى الألمانى ، ولقد كانت القدس هى التى وصفها الرسام **ميرون سيما** بقوله « كانت الحياة فيها تسير على تخوم الواقع » ، وهى التى رسمها أردون **وشتاينهاردت وبودكو** ويعرف هذا الاتجاه التعبيرى الجديد فى تاريخ التصوير الإسرائيلى باسم « مدرسة القدس»، وتتمثل أهم وجوهه فى : جاكوب **شتاينهارد** ، **مردخاى أردون، ميرون سيما، ايسيدور اشتهايم، شالوم شيبا، يوسف بودكو** .

٤. الأربعينيات وما بعدها

كانت سنوات الحرب الثانية بالضرورة سنوات ركود فنى، ولكن خلالها وفى السنوات التى أعقبتها تجمعت وقائع وتحولات أخذت فى التفاعل، حتى نتج عنها تحولٌ نوعى فى عام ١٩٤٨ .

فى عام ١٩٤١ وصل إلى فلسطين **مارسيل جانكو** حاملا معه مؤثرات دادائية وسريالية. وكان **زاريتسكى** قد هجر بالتدريج مواقع العشرينيات، حتى انتهى فى منتصف الأربعينيات إلى مواقع تجريدية صرفة كانت امتدادا لتطورات التصوير الفرنسى . وحوالى عام ١٩٤٥ انتهى جيل جديد من المصورين إلى مواقع قريبة من موقع **زاريتسكى** الجديد . كما اقتربت أعمال **أهارون جيلادى وموردخاى ليفانون وليتفبنوفيسكى ويالدى**، من الأساليب الحديثة التى نجدها فى أعمال بيكاسو وروؤه. وفى عام ١٩٤٨ انتهت التحولات السابقة إلى نقلة نوعية، عندما قام **زاريتكى وجانكو** بتأسيس جماعة الآفاق الجديدة، التى التف من حولها عدد كبير من الفنانين مثل **سترايشمان اهارون كاهانا، يحئيل كديز، جاكوب ويشلر، افشالوم اوكاشى، موشية كاستيل** سعت الجماعة لتحرير التصوير مما تصورته نزعة تعبيرية اقليمية محلية ضيقة، صوب أسلوب حداثى. يتسم بالحرية والعالمية . ومن ثم تمردت على الرسم التقليدى للطبيعة والحياة الاجتماعية، واهتمت بقيم الجمال الكونى مع الاهتمام بالبقعة واللون والشكل لكنها كانت تمزج التجريد بدفء العواطف القوية، فتعمل على موازنة القيم البصرية الشكلية، وتمنحها مضموناً إنسانياً ما غير محدد، ومن هنا جاء وصفها الشائع بـ « التعبيرية الغنائية » والذى يطلق خاصة على أعمال زاريتسكى ولقد كانت مفارقة أن تتكون الآفاق الجديدة عام ١٩٤٨، أى عام ظهور إسرائيل بالصراعات والحروب التى رافقته. ولكن تلك المفارقة ستطرح فى إطارها السليم، عندما نعرف أن « مدرسة القدس» كانت فى الأربعينيات تتحول صوب تعبيرية قومية رمزية ، تمزج بين البحث عن جذور فى ثقافة البحر المتوسط القديمة والمسألة الاجتماعية والروابط بالرموز والتقاليد اليهودية واستلهام التوراه وتبلور هذا الاتجاه فى أعمال **أردون** وتلاميذه، ورافقه محاولة لصياغة فكرة الفن القومى لدى **بودكو**. وفى الخمسينيات استمر التياران السابقان فى التواجد فاستمرت مدرسة القدس عبر تأثير أردون، وظهر فيها **افيجدور اريكاه ونافتالى بيزيم وموشية تامير** كما امتداداً لجيل حافظ التجريديون على وجودهم المسيطر حتى عام ١٩٥٥ وبالتحديد من خلال مؤسسات «معهد فنى» و «الاستديو» وفى عام ١٩٥١ ظهرت جماعة العشرة التى شكلت مساهمة الخمسينيات النوعية في التصوير. ظهرت الجماعة باعتبارها تمرداً للتلاميذ على أساتذتهم فى الآفاق الجديدة، وهم يذكروننا بتمرد

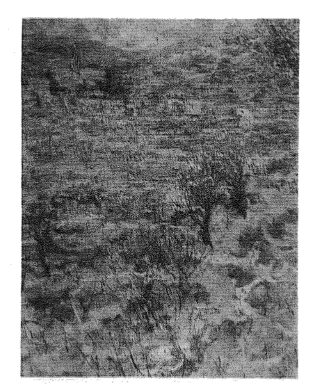
بقية المقال بعد اللوحات ←

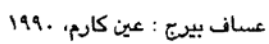
صلاح ابونار

التصوير الاسرائيلى



مردخاى أردون : عين كارم.

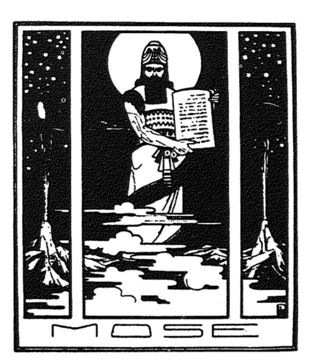




عساف بيرج : عين كارم، ١٩٩٠



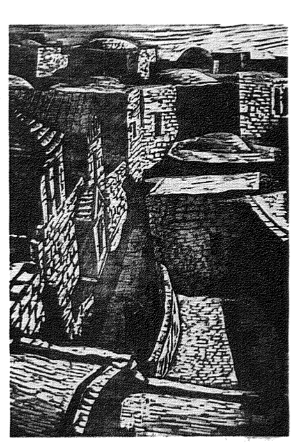
إفرايم موشيه ليليان :موسى يكسر الألواح ، ١٩٠٨



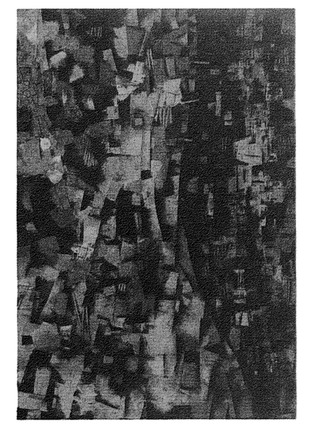
إفرايم موشيه ليليان : موسي ، ١٩٠٨



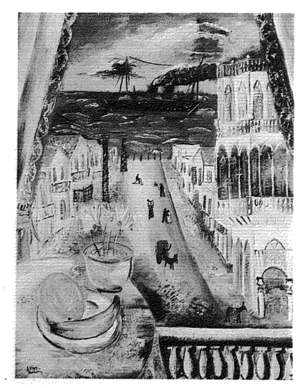
آبل بان : دراسة لإ براهام والنجوم ١٩٢٠



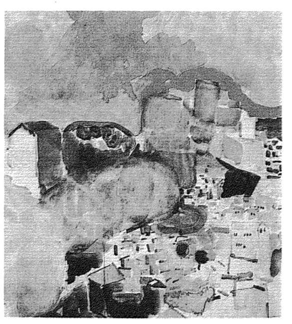
يعقوب شتاينهاردت : شوارع القدس ، ١٩٣٤



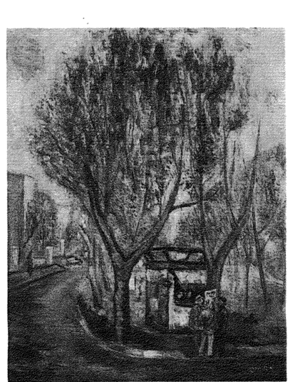
مردخاى أردون : تحية للقدس ، ١٩٦٥



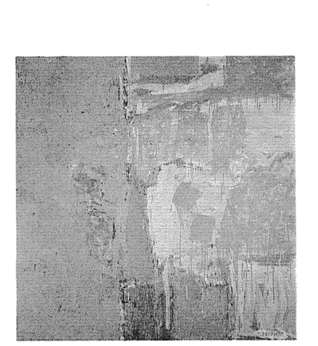
رؤبين روبين : شارع النبى يونا ، ١٩٢٨



يوسف زاريتسكى : صفر ، ١٩٢٤



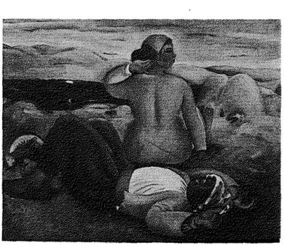
حاييم جيلكسبرج : كيوسك ، ١٩٣٧



يوسف زاريتسكي : تصوير ، ١٩٦٤



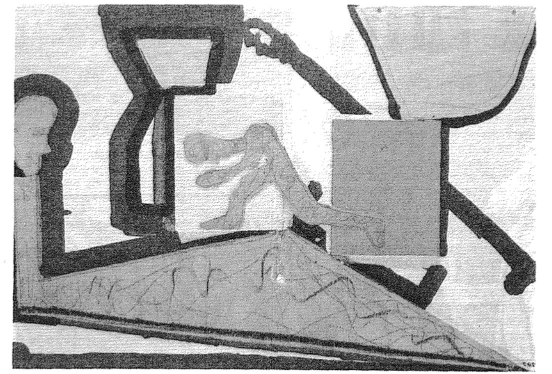
اساف بـن مناحم ـ الاضحية ـ زيت ١٩٨٧ متحف الفن الاسرائيلى



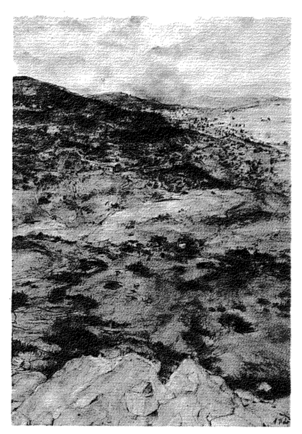
ناحوم جوتمان : نوم القيلولة ، ١٩٢٦



يوسف زاريتسكى. من مقتنيات أيلة زاكس ابراموف فى المتحف الإسرائيلى



بنحاس كوهين جن.. عمل من سلسلة أنا ربانيل من كتاب «نهاية الأمر» اصدار جامعة تل أبيب



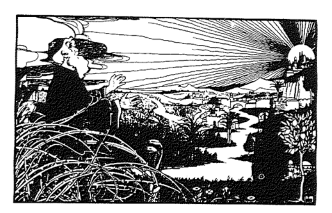
ـائيخو: مساء في القدس ، ١٩٧٥



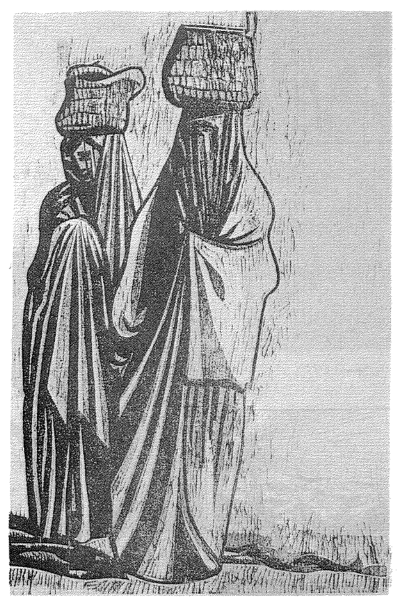
إفرايم موشيه ليليان : من رسم التوراه ، ١٩٠٨



افرايم موشيه ليليان. خلق الانسان، ١٩٠٢



إفرايم موشيه ليليان : مايو اليهودى ، ١٩٠٣



أمراتان بدويتان ١٩٥٨ - حفر على الخشب ملون - مقتنيات خاصة - راما ت - ابيب

العشرينيات ضد يصلنيل **وبورس شاتس** والواقع أنهم إلى درجة كبيرة يشكلون امتداداً لجيل العشرينيات فهم مثلهم يبحثون عن هوية محلية، مغرمون بالطبيعة والبشر والحياة الاجتماعية، وتبرز أفضل لديهم قوة القيم اللونية والميل الغنائى، ومثلهم تسيطر عليهم السكينة والشعور الهادىء السعيد بالحياة ومن هنا نفهم سبب افتتاح **رؤبين روبين** لمعرضهم، وترحيب **ناحوم جوتمان** الحار بهم ورؤيته لهم بوصفهم امتداداً لجيله . ولكن الجماعة حملت معها مؤثرات أخرى . التأثيرات التجريدية اللونية والشكلية المستمده من الآفاق الجديدة ومفاهيم الهوية فى الفن القومى المأخوذة من مدرسة القدس، وبعض مفاهيم الحركة الكنعانية وحس الالتزام الاجتماعى لفنانى الكيبوتسات. وقد عقدت الجماعة فيما بين ١٩٥١ - ١٩٦٠ اثنى عشر معرضاً، وتكونت نواتها الأساسية من سبعة مصورين: **الياهو جات ، إلهانات هالين، شولاميت تال، كلير يانيف، إفرايم لفشيز، موشيه دوبس، زئفى نادمور** فى أوائل الستينيات تفككت الجماعة، وعاود اتجاه زاريتسكى التجريدى صعوده وأعقب ذلك ظهور جماعات جديدة، مثل جماعة رؤية التجريدية الحداثية، وجماعة « المناخ» التى سعت للمزج المتوازن بين انجازات الآفاق الجديدة وإنجازات جماعة العشرة .



شيمون تسابار - عين كارم ١٩٨٩ رصاص وألوان مائية

كمال بلاطة
ت: منى إبراهيم



الفنانون الإسرائيليون والفلسطينيون في مواجهة الغابة*

عقب الغزو الإسرائيلى للبنان فى صيف ١٩٨٢، اتخذ الانشقاق فى صفوف أقلية من طبقة المثقفين الإسرائيليين منحى جديداً، فقد أصبحت الأسئلة التى قد يكون المنشقون قد آثاروها فيما بينهم قبل رحيل القوات الفلسطينية من لبنان، أكثر إلحاحاً، فبدأ بعض الفنانين الإسرائيليين والفلسطينيين الذين التقوا قبل ذلك بأعوام قليلة فى البحث عن اهتمامات مشتركة فى تنظيم معارض جماعية لأعمالهم. وقد احتجت سلسلة المعارض على سياسة «القبضة الحديدية» الموجهة ضد الفلسطينيين الذين يعيشون تحت الحكم العسكرى الإسرائيلى. ومع القمع المستمر للفلسطينيين الذين يعيشون تحت الاحتلال، اضطر الفنانون الإسرائيليون للدفاع عن فنان فلسطينى تعرض لعقوبة السجن بعد أن نادوا فى وقت سابق بإعادة فتح معرض فلسطينى أغلقته السلطات العسكرية وفى الوقت الذى يتعاونون فيه الفنانون الإسرائيليون والفلسطينيون أكثر من أى مرحلة سابقة، يعلم كل طرف أنهم ينطلقون من نقاط مختلفة فى تاريخ الفن المعاصر فى المنطقة، وما يهمنا الآن هو تقليدان فنيان وتطورهما.

فبينما تشترك التقاليد البصرية لكل من اليهود والعرب فى جذور سامية واحدة اتخذت كل من الحضارتين الشقيقتين طريقاً مختلفاً فى بداية القرن بوصفه استجابة مباشرة للقاءاتهما المختلفة بالثقافة السائدة فى الغرب، وقد تبعت نتيجة كل من اللقاءات الثقافية كما تم ترجمتها إلى تعبير بصرى خطاباً لم يسبق له مثيل فى وسائل التعبير اليهودية والعربية، وهو خطاب قد أثر فى المعتقدات المتضمنة فيما يختص بالعلاقة بين الثقافة والطبيعة، فقد قدمت الأعمال الفنية

* هو عنوان قصة قصيرة للروائى الإسرائيلى ا. ب.، يهوشوا سيرد ملخص لها فى سياق هذا المقال.

فى معرض «هناك إمكانية» فى عام ١٩٨٨، لمحة عن الكيفية التى يستمر بها فنانو اليوم فى إسرائيل وفلسطين فى تناول العلاقة بين الثقافة والطبيعة انطلاقاً من أنماطهم المرجعية المنفصلة.

وترجع أولى تجسيمات الفرضية التى تختص بالعلاقة بين الثقافة والطبيعة والتى أثرت بقوة على البناء الثقافى فى المنطقة، إلى عام ١٩٠١، فخلال هذا العام، أقيم مؤتمر «بيل» الصهيونى الخامس والذى تم تخصيصه للثقافة حيث دارت مناقشات حامية فى أثناء المؤتمر وبعده بين الصهاينة الثقافيين والسياسيين حول أفضل وسائل المزج بين الثقافة والطبيعة، وتمت ترجمة هذا فى مجال الفن إلى سؤال عن العلاقة بين التقاليد الموضوعية للتصوير والتى تضرب بجذورها فى الثقافة السامية وبين التقاليد البصرية التى نمت فى أوروبا المسيحية والتى كان شغلها الشاغل، منذ الترنيمات الدينية للقديس **فرانسيس** فى أسيسى إلى أصول التربية لـ ب. هـ. **تيرى دولباك**، هو كشف غموض الطبيعة، وقد كشف التعبير البصرى السامى المتولد عن الثقافة الشفاهية المتوارثة من قديم الزمان - فى سعيها الذى لا يهدأ إلى هزيمة الطبيعة- عن نفسه فى خيالات مكانية غربية فى أصولها.

وفى عام ١٩٠٦، أقيمت «بيزاليل» (المسماة باسم أول فتى عبرانى) بوصفها أول مؤسسة فنية صهيونية فى فلسطين تدعو إلى إيجاد نقاط التقاء بين الشرق والغرب، بين الماضى والحاضر، فبينما كرس جزء من المدرسة نفسه للحفاظ على الحرف التقليدية القائمة على تقليد النماذج الأصلية الضاربة بجذورها فى أعماق الثقافة اليهودية، قدم الجزء الآخر فصولا لتدريس الفن على غرار النموذج الأوروبى الذى يدعو إلى التجربة وملاحظة الطبيعة، وبهذا تصبح بيزاليل هى أول محاولة للتوليف الذى يهدف إلى ميثولوجيا فنية صهيونية.

ولم يتوقف الجدال بين الثقافة والطبيعة مع نمو بيزاليل، فقد ظهر التوتر بين مؤيدى أحد التيارين ومؤيدى التيار الآخر فى شكل خلاف بين الأكاديميين الذين روجوا لأشكال تقوم على التقاليد الثقافية وبين الداعين للحداثة الذين بحثوا عن أشكال مستلهمة من الاختراعات الطبيعية، وكما حمل اسم بيزاليل، قبل إقامة الدولة اليهودية، مضموناً ثقافياً، حمل اسم الأفق الجديد «New Horizon»، الذى تم إرساؤه مع إقامة الدولة، مضموناً طبيعياً، وأصبح الأفق الجديد أكثر الحركات تأثيراً فى تحدى معتقدات بيزاليل، وقد اتجهت أعمال مؤسسى الحركة، متدرجة من **الأوكرانى يوسف زاريتسكى** (١٨٩١ - ١٩٨٧) إلى الروسى **المولد آرى آروك** (١٩٠٨ - ١٩٧٤) نحو نوع الخطاب الذى ارتبط فيما بعد بـ«الطباع المميزة للصابرا «Sabra» فى الفن الإسرائيلى، وقد بحثت هذه الصفة فى الطبيعة فى أفضل التقاليد الغربية، وهى تواجه بجرأة مسألة المكان المحلية.

وعلى مدى العقود الثلاثة الماضية، وجدت أغلب الاتجاهات الفنية التى ظهرت فى العواصم الفنية الغربية، والتى بحثت فى مدى التحرر من القيود المكانية، من يروج لها بين الفنانين الإسرائيليين، ومع ذلك، فعندما اكتسبت ترجمة التعبيرات بالمسحة الإسرائيلية، اتخذت أبعاداً استعارية متفردة تعكس «وعياً بالحصار»، وبينما

استمر الشعور الإسرائيلى بأنه مطارد بمسائل الحصار والسجن فى مكان استمرت الاتجاهات المحلية الشكلية والمضادة للشكلية والتقليلية minimalism وما بعد التقليلية post - minimalism فى الاختلاف مع الأساليب التقليدية التى تقدم الفن كوسيلة للإقناع والتسلية فقط، مما يدل على وعى حاد بحس المادة فى أدق أشكالها، ومن خلال نظام إعادة تشكيل الأساليب الغربية أصبحت «البورتريهات الشخصية فى شكل خريطة» ملمحاً سائداً فى الفن الإسرائيلى حيث تابع غزو الطبيعة والمكان، وفى أفق المكان الإسرائيلى، كان تصوير العربى وهماً مسيطراً.



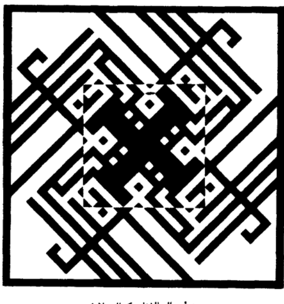
دافيد ريب جنود وبنات مدارس، أكريليك على الورق ١٩٨٧

ففى الأعمال الأولى لفنانى «بيزاليل»، مثل **أبيل بان** (١٨٨٣ - ١٩٦٣)، تم تصوير شخصيات الإنجيل ذات الملابس العربية بملامح وجه مستقاة من النماذج الغربية للجمال مع عدم التركيز على المكونات السامية. أما من تلاهم من الفنانين، مثل **ناعوم جوتمان** (١٨٩٨ — ١٩٧٨)، فقد رسموا العرب المعاصرين لهم كأعداء لليهود: فهم «الآخر» المطلق بالنسبة للصهيونى. ومع ظهور فنانين جدد على الساحة، من أمثال **إسحاق دانزينجر** (المولود فى عام ١٩١٦) **وإيجيل تامراكين** (المولود فى عام ١٩٣٥)، اتخذ ظهور العربى كالآخر فى الفنون المكانية الإسرائيلية أبعاداً جديدة، أما الفنانون الأصغر سناً اتبعوا طرقاً مختلفة فى محاولاتهم لمواجهة تحدى تأويل المكان، فقد تناول بعضهم مسألة المكان والعربى ضمنياً بينما تناولها البعض الآخر بأسلوب أكثر وضوحاً ومباشرة، فعكس كل من **جوشوا نيفستين** (المولود فى عام ١٩٤٠) **وميتشا أولمان** Micha Ullman (المولود فى ١٩٣٢) **وتسيفى جيفا** (المولود فى عام ١٩٥١) **وديفيد ريب** (المولود فى عام ١٩٥٢)، وغيرهم من أبناء جيلهم، عكسوا جميعاً فى أعمالهم جوانب مختلفة من وجود العرب فى المكان الإسرائيلى.

وعلى العكس من ذلك، على مدى الأربعين عاماً الماضية، لم يكن الإسرائيلى أبداً موضوعاً للفن الفلسطينى، فبالرغم من أن الواقع الإسرائيلى قد أثر بعمق ومازال يؤثر على الحياة والموت فى فلسطين بقى الواقع الإسرائيلى بعيداً عن المفردات الفلسطينية فى الفن، ويرتبط هذا الغياب الإسرائيلى بحقيقة أن الطبيعة والفضاء فى السياق الغربى لم يكونا أبداً جزءاً من التقاليد البصرية السامية للفن العربى، وبدلاً من ذلك كانت أكثر القوى التى تحكمت فى مسيرة الفنون البصرية الفلسطينية هى الثقافة واللغة العربية، ففى خلال العقود الأربعة الماضية ارتقت الذاكرة الجمعية الفلسطينية بفضل وسائل التعبير الشفاهى وليس التعبير

البصرى، واليوم مازال الشاعر وليس «صانع الصورة» هو القوة الوحيدة القادرة على دفع الروح القومية، كما كانت المحاولات التى تمثل الرؤى الغربية فى الفن الفلسطينى فى مهدها فقط عندما أوقفتها الحرب والفرقة والتشتت.

وقد وصل رواد الفن الإسرائيلى بالفعل إلى قمة غزو المناظر الطبيعية لما مثل بالنسبة لهم أرضاً تبعث من جديد، بينما التقط الرواد الفلسطينيون فرشاتهم وألوانهم لتصوير أرض أجدادهم، فلم يلبث فنانون مثل **خليل حلبى** (١٨٨٩ ــ ١٩٦٤)، الذى كان فى الأصل رساماً للأيقونات فى القدس، **وجمال بدران** (المولود فى عام ١٩٠٥)، وهو فنان حرفى تقليدى للفن الإسلامى من حيفا، فى استكشاف مادة فنهم حتى جعلت حرب ١٩٤٨ من كل منهم لاجئاً غير مرغوب فيه. وعلى الجانب الآخر من الأسلاك الشائكة التى أصبحت تقسم البلد، وجد بعض الفنانين مثل ـ **جمال بيارى** من يافا **وإبراهيم حنا إبراهيم** من الراينة ـ أنفسهم وقد انحط قدرهم إلى أقلية من المواطنين من الدرجة الثالثة فى البلد الذى شهد ميلادهم، فمات **بيارى** فى أواخر الخمسينيات وهو معدم فى بيته فى يافا، أما **إبراهيم**، الذى كان بالمصادفة أول فلسطينى يحضر فصول إبيزاليل، فلم يستطع المعيشة فى إسرائيل. فهاجر إلى الولايات المتحدة حيث مات بعد أعوام قليلة من وصوله.



من أعمال الفنان كمال بلاطه

وهكذا قُتلت حركة فنية وليدة تحت سماء الأجداد، حركة قامت على تمثيل النماذج الغربية، فى مهدها. ومن جيل **بيارى وإبراهيم** من الفنانين الشبان ممن أصبحوا لاجئين فى البلدان العربية وضع قليل بصمتهم على نطاق أوسع من الثقافة العربية، فقد تحول **جبرا إبراهيم جبرا** (من مواليد عام ١٩٢٠) فى بيت لحم، الذى انتهى به الحال فى بغداد، **وغسان كنفانى** (١٩٣٦ ــ ١٩٧٣) الذى علم نفسه بنفسه، والذى استقر فى بيروت، إلى الكتابة، فبينما أصبح **غسان كنفانى** روائياً وزعيماً سياسياً، يعتبر **جبرا** شاعراً رائداً وروائياً وناقداً فنياً فذاً فى العالم العربى كما أسهم آخرون مثل **بول جويرجوسيان** من مواليد عام ١٩٢٦) من القدس **وجوليانا سيرافيم** (من مواليد عام ١٩٣٤) إسهاماً متميزاً فى حركة أوسع نظاما للفن العربى الحديث.

وعلى عكس **جبرا وكنفانى** اللذين تخليا عن الاستمرار بالعمل فى الفن من أجل الأدب، انهمك **إسماعيل شاموط** (من مواليد ١٩٣٠)، فى رغبته الشديدة بالوصول إلى الجماهير العريضة من خلال فنه، نفسه لتسجيل قصة الكارثة القومية الفلسطينية، فقد

رسم **شاموط**، وهو لاجئ من رام الله، نشأ في معسكر للاجئين في غزة، لوحات تصور أحداث وعواقب خروج عام ١٩٤٨، كما حاول من خلال فنه المثقل بالإيحاءات الكلامية المستعارة من الصور البلاغية المأخوذة من الشعر السياسي في تلك المرحلة أن يفسر التيمات المشهورة التي تعكس الطموحات الجمعية لمواطن الفنان ذوي الاتجاهات الشفهية.

ومع ميلاد منظمة التحرير الفلسطينية في عام ١٩٥٦، تم تعيين **إسماعيل شاموط** رسمياً رئيساً لحملة المنظمة الدعائية لتحريك اللاجئين الفلسطينيين، وعلى مدى العقد التالي، أصبحت اللوحات المقلدة للوحات **شاموط** تزين كثيراً من المنازل الفلسطينية في معسكرات اللاجئين وغيرها، وفي الوقت نفسه أصبحت موضوعات **شاموط** الحكائية تقليداً بصرياً يستحق التقليد والانتشار بين هواة الفن.

وحتى عام ١٩٦٧، عندما وقعت بقية الأرض التاريخية لفلسطين ـ والمسماة بالضفة الغربية (لنهر الأردن) وقطاع غزة ـ تحت الاحتلال الإسرائيلي، بدأ جيل جديد من الفنانين الفلسطينيين الشبان في الظهور على السطح، ولأنهم قد قضوا معظم أعمارهم في المنفى صمم هؤلاء الفنانون على استكشاف آفاق جديدة تتخطى قيود مدرسة **شاموط** في الموضوعات الحكائية.

وبينما تأمل الفنانون الإسرائيليون أثر الطبيعة على الكائنات وعملية غزو المكان بالتركيبات ذات الأبعاد الثلاثة وبالأداء الحركي للجسم، بدأ الفنانون الفلسطينيون الذين نزعوا من بيئتهم الأصلية في التعبير عن رموزهم الثقافية في علاقتها بالطبيعة والمكان، فاتخذت المسافة معنى استعارياً. وبينما أصبح ملمس المادة مكوناً داخلياً في الأشكال الفنية الإسرائيلية، أصبحت المضامين الثقافية للكلمات هي المكونات الضمنية للفن الفلسطيني.

فبالنسبة لأحد الفنانين يمكن أن تثير صفحة مكتوبة بالعربية الحديثة وحياً بصرياً يضارع التصوير بالكلمات، وبالنسبة لفنان آخر يمكن لصوت الحكي باللغة العامية أن يصبح مصدراً للتعبير البصري، وبينما استكشف بعض الفنانين الظواهر المرئية العامة للنماذج التقليدية، استطاع آخرون التعرف على الخبرة المكانية من خلال تحديد أسماء الأماكن فقط، وكان كل فنان يحاول أن يعبر من منظوره الثقافي عن معنى المسافة من مكان ميلاده.

وفي تبادل مباشر مع النثر الفلسطيني الحديث، استعار **عابد عبدي** من حيفا رواية **غسان كنفاني** القصيرة «رجال في الشمس» موضوعاً لفنه وهي قصة ثلاثة فلسطينيين من أحد معسكرات اللاجئين يحلمون بالعمل في الكويت الغنية ببترولها، وكان على هؤلاء الرجال، لكي يعبروا الحدود، أن يهربوا في خزان ماء فارغ لإحدى الناقلات، وبينما يسرع السائق لاستكمال إجراءات المرور في الشمس الحارقة، يختنق الرجال في الخزان الخالي من الهواء ويموتون.

وقد هدفت قصة **كنفاني** إلى التعليق على حال الفلسطينيين الذين يعيشون في العالم العربي، بينما كان هدف **عبدي** من اختيارها موضوعًا لسلسلة من أعماله هو توضيح قدرة الصورة الاستعارية الفلسطينية على الانتقال من فن إلى آخر، وليس مجرد توضيح قصة

كنفـــانى، وهكذا فـإن اختناق الفلسطينى كنفـانى فى الصحراء الكويتية لايختلف عن اختناق الفلسطينيين بعد إعلان الدولة اليهودية، فقد أصبحوا، مثل الفنان، أقلية فى وطنهم وأطلق عليـهم اسم «العـرب ـ الإسـرائيليين» وهكذا تعـيـد رؤية الفنان التـصـويرية رؤية الروائى باستـحضـار المنظر الخيالى إلى أرض الخبرة اليومية للواقع، فالمساحة التى تفصل حيفا، مكان ميلاد الفنان، عن الكويت، التى هى نهاية الرحلة فى الكتاب، هى مسافة لايمكن عبورها فى الحياة الواقعية، ومع ذلك، ومن خلال لغة **كنفانى**، يحضر **عبدى** الكويت إلى حيفا، وفى أثناء هذه العملية توسَّع فنه أفق الحكى الفلسطينى.

وفى مسافة منفى يحيط بالوجود الدائم والمشترك لحيفا والكويت، تفصح التعبيرات اللغوية فى الفن الفلسطينى تشكيلات الرؤية الاسترجاعية، ففى الولايات المتحدة ومنذ عام ١٩٦٨، يختار **كمال بُلاطه** (من مواليد عام ١٩٤٢) مقطوعات باللغة العربية من الإنجيل والقرآن محوراً لتعبيره البصرى، هنا تتحول الكلمات ذات الشكل ذى الزوايا إلى تطريز ملون جزئياً للتعبير عن العنصر البدائى فى اللغة البصرية وجزئياً للتعبير عن التفاعل بين اللغة والفن... (حيث) يتكون كل عمل من منظومة من العلامات تكون فيها كل من الدلائل اللغوية والتعبير التصويرى مستقلاً. وتتخذ الكلمات بناءً خطياً يعطى شكلا للتكوينات الخطية للغة العربية يختلط فيه فن القراءة بفن الرؤية.

ففى أعمال **بُلاطه** يصبح مجردشكل النص العربى جملة تصويرية تستدعى مركزية اللغة فى التقاليد البصرية السامية، ولكن بينما **بُلاطــه** يعطى شكلا معاصراً للغة أجداده، تبدأ أعماله فى الكشف عن جانبى عالمه فى المنفى، وفى أثناء هذه العملية تأخذ محاولة **بُلاطــه** لعبور المسافة بين أصوله الثقافية ومكان منفاه شكل عبور المسافة بين الكلمة والتكوين الخطى، بين التكوينات الصوتية واللونية.

وبينما وجدَ **عـبـدى** **وبُلاطه** وحيهما فى الكلمة المكتوبة، وجد **تيسير بركات** (المولود فى عام ١٩٥٩) من معسكر الجبلاية للاجئين وحيه فى الكلمة المنطوقة، فقد وجدت الأشياء فى منظورها ذى البعدين مكاناً فى علاقة بعضها ببعض فى بناء يشبه بناء الكلام، فكما أعاد **عبدى** كتابة **كنفانى**، يعيد **بركات** حكاية القصص التى يتذكرها أهله، وكما عبر **عـبـدى** المسافة بين حيفا والكويت من خلال الكلمة المكتوبة، عبر **بركات** * المسافة بين الحاضر والماضى من خلال الكلمة المنطوقة.

وقد أظهر **بركـات** هذه العلاقة والإمساك بها فى المحادثة فى واحد من تعليقاته الخالدة، فقد كنت أخبر صديقاً أن أعمال **بركـات** التى تحكى قصته وكثيراً ما تصور الأشخاص فى أثناء الهروب أو الرحيل تذكرنى بتيمة استهلكها **شاجال** Chagall، فبدا فنان الجبلاية، الذى كان يجلس معنا حائراً، وعندما اتخذ الحوار منحى آخر، مال **تيسير** نحوى وهمس بالسؤال الذى أقلقه، فقد سأل برقة وبقليل من الإحراج: «هذا الـ **شاجال**: من هـو **شـاجـال**، من فضلك؟» فأجبته: «هو فنان يهودى روسى» وهنا أشرق وجهه وقال: آه، لقد سمع بالتأكيد قصة إسراء النبى من مكة إلى القدس.

وفى وقت يختار فيه فنانون من أمثال **بركـات** أن ينسجوا رموزهم البصرية من المعين الذى لاينضب

للكلام،يبحث فنانون فلسطينيون آخرون عن مصادر إلهامهم فى التراث البصرى الكبير لثقافتهم الشفوية، **فنبيل عنانى** (من مواليد ١٩٤٣) فى هلهول، وهو يعيش حالياً خارج القدس، **وريما فرح** (من مواليد ١٩٥٥، عمان)، التى تعيش الآن فى لندن، لم يلتقيا أبداً ولم يريا أعمال بعضهما البعض، ومع ذلك، ومع كل اختلافاتهما فى التقديم، يلتقى **عنانى وفرح** فى نظرتهما إلى الأسطح المزينة لتراثهما الثقافى، ففى بلده، ينظر **عنانى** إلى الأنماط التقليدية للتطريز الفلسطينى الموجودة حوله؛ وفى لندن، تنظر **فرح** إلى أنماط الأرابيسك التى يضمها العالم الإسلامى، ويحتضن كل منهما أجزاء من تراثه البصرى كما لو كانت صوراً لأم جليلة.

والوقفة العاطفية الحانية للفنانين لم تكن وليدة الصدفة، فالأرض والميراث وتراث الأجداد تمثل بالنسبة للفلسطينيين أماً ترعاهم. ولم تصبح تيمة الأرض باعتبارها أمًا؛ كامنة لفترة طويلة، فعلى مدى العقد الماضى، على سبيل المثال، ظهرت صورة الأم والطفل بوضوح وتمركزت فى لوحات **عنانى**، وهى تذكرنا بأن مثال تيمة الأم والطفل لا تمثل بالنسبة للفلسطينيين الأيقونة المسيحية مريم والطفل، بل هى النموذج الأصلى فى الوعى الجمعى للفلسطينيين من خلال قوة شعرهم القومى، وأعمال **أسد عزى** (من مواليد ١٩٥٥) من شفا عمرو هى مثال مثير للألم والحزن.

وعلى عكس تعميم **عنانى** لتيمة الأم، يخصصها **عزى** بجرأة فى («الأم»، و«الفنان مع الأم»)، ومع ذلك، فالأم لا تخصص فقط فى مفردات **عزى** وإنما تصبح عنصر تغيير يعمم رموز تصوير الفنان لنفسه، ومن خلال تصرف **عزى** يظهر صوت الشاعر الفلسطينى.

فسميح القاسم (وهو درزى مثل **عزى**) **هو واحد من أول من خصصوا تيمة الأم فى الشعر الفلسطينى، وسريعاً ما طور محمود درويش تيمة الأم وهو يخاطب** أرضه حيث رفعها لمستوى النموذج الأصلى مع خلط صفاتها بصفات الحبيبة، ومن هذا الخلط بين الأم والحبيبة كشف **درويش** النقاب عن أغنية سامية حديثة للأرض الحبيبة واصلاً بالصورة الاستعارية الخالدة بين المرأة والأرض إلى حد الكمال، وقد تمت ترجمة التداخل بين النماذج الأصلية العبرانية والإسلامية فى قصص **درويش** الرمزية إلى مصطلحات تشكيلية فى أعمال **عزى**. وبينما طور الرسامون الإسرائيليون من جيل **عزى** من ملمس الزيت على قماش اللوحة للتعبير عن علاقتهم الخاصة بالأرض، استعار **عزى** أدواتهم، ليس لكى يرسم مناظر طبيعية، بل لكى يجسد الإشارات الثقافية، وفى أثناء تحقيق هذا الهدف، اخترع أيقونات لأمه تراجعت فيها النسبة الفراغية إلى سطح مستو.

أما بالنسبة لحسية المكان، فقد ملأ الفنانون، سواء هؤلاء الذين عاشوا فى بلدهم أو هؤلاء الذين عاشوا فى المنفى، تعبيرهم عن الخبرة المكانية بالإشارات الثقافية التى تذكرنا باستعارات **عزى**، وبينما يمكن اختراق المكان الخيالى من خلال تجريد اللغة فى أعمال **عبدى**، غالبا ما تم قياس حسية المكان بالمسافة الزمنية بين الماضى والحاضر والتى يمكن التوصل إليها من خلال أسماء الأماكن فقط، وفى بعض الأحيان يمكن تعميم هذه الظاهرة كما فى أعمال **عبدى**: لبنان١٩٨٢ وهدم منزل، وفى أحيان أخرى كانت محددة جداً مثلما فى تل الزيتون **لطابل دويق** (من مواليد ١٩٥٢) **وفلاديمير تمارى** فى عمله العزف على ناى موتزارت السحرى فى تلال

رام الله، ومع ذلك فلم يحدث أبداً أن تستخدم أسماء الأماكن لتعريف المكان وإنما لتدل على المسافة بين الماضي والحاضر وبذلك تثير مضامين ثقافية للارتباطات الوثيقة بالوطن.

وربما تكون أعمال **سليمان منصور** (من مواليد ١٩٤٧) من بير زيت هي أكثر الأعمال التي تم فيها استخدام أسماء الأماكن ودلالاتها الثقافية، فقد تبدو أعمال **منصور** التجريدية والمصنوعة من الطين واللون بالنسبة لمن لا يحيط بخلفياتها، مجرد تجارب في الخامة واللون، كما يمكن التغاضي عن عناوين الأعمال، والتي هي مفاتيح لفهم الأعمال ولكن ليس من قبل فلسطيني، وبالتأكيد ليس من قبل إسرائيلي يقرأ: بيت ديان، عمواس، ديرابان، يالو. فبالنسبة للفلسطينيين تثير هذه العناوين الحنين؛ فهي أسماء لقرى عربية قديمة دأبت البلدوزرات الإسرائيلية على إزالتها ومسح أسمائهامن على الخرائط الإسرائيلية، وهي أسماء ستظل محفورة في الوعي الجمعي للفلسطينيين.

واليوم تظهر هذه الأسماء في أعمال **منصور** الفنية، ومن المفارقات أن تستدعي هذه الأسماء إلى الذهن المشهد الختامي في إحدى القصص القصيرة لـ أ. ب. **يهوشوا**، وفيها نرى أحد الذين نجوا من إزالة قرية قديمة وهو عربي قُطع لسانه، ويصف الروائي الإسرائيلي غابة كان يعيش فيها العربي وابنته، وقد تم حرق الغابة أيضاً، وفي الفجر ينظر البطل الإسرائيلي إلى بقايا الحريق، وكأنما ينظر إلى أعمال **منصور** من خلال كلمات **يهوشوا**: «هناك خلال الدخان والضباب، تظهر القرية المدمرة؛ تولد من جديد في خطوطها الأساسية مثل رسم تجريدي، مثل كل الأشياء الماضية والتي دُفنت».

وأفضل وصف لهذا المزج في الفن الفلسطيني بين القص الزمني لاسم مكان والخبرة المكانية **هو مقولة هيدجر** « مقاربة المسافة» ويمكن إيضاح العملية التي عبر عنها **منصور** بدرجة أكبر من خلال أعمال **وليد أبوشقرا** (من مواليد عام ١٩٤٦) من «**أم الفهم**» فبينما يستخدم **منصور** ملمس الطين واللون لاستعادة لون أسماء الأمكنة الماضية والتي دُفنت في الذاكرة الجمعية الفلسطينية، يعيد **أبوشقرا**، من خلال التمثيل التصويري أسماء الأمكنة التي عرفها في قريته «أم الفهم»، إلى الحياة، وبينما تعكس أعمال **منصور** المعاني **الثقافية** عميقة الجذور لاسم المكان، يعبر **أبوشقرا** عن الإيحاءات **الطبيعية** للوطن.

وفي الاستوديو الذي يعمل به خارج لندن، استمر **أبوشقرا** منذ عام ١٩٧٤ في إبداع لوحة بعد لوحة، باللونين الأبيض والأسود، تصور كل منها عناصر مختلفة من عالمه الطبيعي الرعوي، ولأنه عادة ما يعمل من خلال اسكتشات وصور فوتوغرافية التقطها للمناظر الطبيعية في بلدته، تبع **أبوشقرا** بدقة ذكريات طفولته الواضحة في ارتباطها الشديد بأسماء الأمكنة، ويمكن لمن يعي الطريقة التي تكونت بها أدوات **أبوشقرا** التشكيلية أن يندفع إلى مقارنة مناظره الطبيعية مع النماذج التصويرية التي أبدعها فنانون إسرائيليون آخرون، فما يبدو أنه تحديد لأسماء الأماكن خاص **بابي شقرا** دون غيره، والذي قد يبدو، على عكس أعمال فناني المناظر الطبيعية الإسرائيليين، مبهماً بالنسبة لمن لا يعيشون في المنطقة، يجعل هذه المقارنة ضرورية.

والفنانان الإسرائيليان اللذان يخطران على البال مباشرة واللذان، مثل **أبى شقرا**، لا يتوقفان عند تصوير لوحات من اللونين الأبيض والأسود للطبيعة، هما **آهارون هيلفى** (١٨٨٧ ـ ١٩٥٧) الروسى المولد **وأنا تيكو** المولودة فى تشيكوسلوفاكيا. أما الصفات الخارجية والتى يبدو أنها تتعارض فى أعمال



وليد أبو شقرا أشجار الزيتون والصبار

وجود بشرى، فيبدو، فى الظاهر، أن الفنانين الإسرائيليين يقدمان أفكاراً متعارضة؛ بينما لاشعورياً يعكس كل فنان نوايا الآخر، وبينما تؤكد كائنات **هيلفى** المصغرة ذات الصفات العربية ضخامة المشهد الإنجيلى فى تأصيله كمشهد مسرحى فى مواجهة التفاهة النسبية للشخصيات المحلية، تحافظ

كل من الفنانين المهاجرين عند مقارنتها بأعمال ابن الوطن فهى التى تقربنا من فهم «مقاربة المسافة» الخاص **بأبى شقرا** فى الفراغ الفلسطينى.

وأوضح الاختلافات بين الفنانين الإسرائيليين هو اختلاف الأسلوب، فبينما يستعرض **هيلفى** معرفة نباتية بالأزهار والأوراق الموجودة فى المنطقة، تعكس المناظر الطبيعية **لتيكو** سنوات من ملاحظاتها المباشرة للظواهر الطبيعية مما يعطينا انطباعا بانوراميا شاملاً عن المكان. أما الاختلاف الأقل وضوحاً بين **هيلفى وتيكو** فهو الطريقة التى يرتبط بها كل فنان مهاجر بالسكان الأصليين فى مناظرهم الطبيعية.

فإحدى الأدوات التى كثيراً ما يستخدمها **هيلفى** لإعطاء صبغة معينة على مناظره الطبيعية هى صورة شخصية للمواطن الأصلى فى البؤرة، أما **تيكو** فهى على العكس تماماً، تخلى مناظرها الطبيعية تماماً من أى

المناظر الطبيعية الخالية **لتيكو** على فكرة عذرية المنظر حيث يبدو الزمن وقد توقف منذ مرور الأنبياء على هذه الأرض. وبين التسجيل الطبيعى **لهيلفى** والانطباعات الميتافيزيقية **لتيكو** تقدم المناظر الطبيعية صورة أرض تصرخ من أجل أن يضع الإنسان الحديث يده عليها، فأعمال كل من الفنانين تؤكد منطق **رينولد تيبور** فى مقولته «أرض بلا شعب من أجل شعب بلا أرض». وكما تتفق أهداف **هيلفى** مع أهداف فنان الطبع المستشرق **ديفيد روبرتس** (١٧٩٦ ـ ١٨٦٤)؛ تتفق أهداف **تيكو** مع أهداف المصور المستشرق **أوجست سيلزمان** (١٨٢٤ ـ ١٨٧٤).

وبالمقارنة، لاتدعى لوحات الحفر **لأبى شقرا** والمنفذة فى بريطانيا، مثلما هو الحال فى المناظر الطبيعية المحفورة **لهيلفى وتيكو**، أنها تصور معرفة بالمكان أو أنها تعمل على سبر غور المناظر الطبيعية باعتبارها انطباعاً ميتافيزيقيًا، فلوحات **أبى شقرا** المحفورة ليست

تأولا يقدمه أحد الغرباء بل هى ببساطة قراءة بديهية لأحد سكان المكان مما يتضح من تحديد اسم المكان، ففى هذا المكان تكتسب كل شجرة وكل حجر وكل نبات برى عادة إحساساً جمعياً يحتفظ به سكان المدن عادة لأصدقائهم من الآدميين، وهكذا فإن إشارات **أبى شقرا**، التى قد تبدو غامضة، إلى أسماء الأماكن التى غالباً ما تظهر فى عناوينه، لاتختلف عن طريقة سكان القرى فى تقديم أصدقائهم المقربين إلى الغرباء، ولأنها تنبعث من مجال الرعاة الآدميين، فإن أسماء الأماكن التى يستخدمها الفنان لا تهدف إلى إمداد كتالوجات علماء الأجناس بالحقائق والمعلومات بالدرجة نفسها التى لا يهدف بها الفنان عن طريق أسلوب التصوير فى الحصول على إعجاب الخبراء بأحدث الاتجاهات فى مجال الفن المعاصر.

فطريقة **أبى شقرا** التقليدية فى تقديم موضوعات تعكس خبرة شديدة بذاكرة المكان. وبينما تحمل مناظر **أبى شقرا** الطبيعية، على عكس المناظر الطبيعية **لهيلفى وتيكو**، إحساساً بغياب سكان المكان، فهناك فى كل لفتة إشارة إلى وجود إنسانى، ومن خلال هذه الإشارة الضمنية يعبر **أبوشقرا** عن تصور ساكن المكان.

فهنا تنغرس جذور شجرة زيتون عتيقة بالأبيض والأسود فى التربة الداكنة؛ وهناك طريق يؤدى كثر المشى فيه إلى أعلى التل حيث يهب نسيم بارد فى (عصارى) الصيف؛ كما تظهر أرض قُطعت أشجارها فى منتصف النهار وتبرز منها صخور جامدة موضوعاً لسلسلة من اللوحات؛ كما نرى فى سلسلة من المشاهد الليلية حقلاً حُصد منذ قليل كما يظهر فى ضوء القمر، وفى خلفية إحدى اللوحات تظهر الجدران العنيدة لأحجار قديمة معلقة ومفرقة، وفى مقدمة لوحة أخرى تستمر الأشجار الصغيرة والأشواك والزهور البرية فى النمو فى شقوق المبانى التى كانت مسكونة من قبل، أما الصبار.... نعم الصبار، النبات التى كثيراً ما يرتبط بصفات الإسرائيليين ... فهو أساسى فى المناظر الطبيعية **لأبى شقرا**. فبالنسبة للإسرائيليين اتخذت ثمرة الصبار معنى رمزياً منذ ميلاد الجيل الأول من الإسرائيليين؛ أما بالنسبة للفلسطينيين فقد اتخذ الجذر معنى رمزياً مع إقامة الدولة اليهودية، وبالنسبة للإسرائيلى يتم استخدام الخشونة الخارجية للثمرة فى تناقضها مع الرقة الحلوة لداخلها رمزاً لشخصية **الصابرا** المولودة فى إسرائيل، بينما يمثل الصبار، بالنسبة للفلسطينى، على مر العصور وسيلة عملية للفلاح لتعريف حدود الأماكن، فقد أزيلت المنازل على مدى الأربعين عاما الماضية كما قُلبت الأحجار وتغيرت الخرائط ولكن جذور الصبار ظلت هى أعتى عدو للبلدوزر، فما زالت حدود القرى القديمة تظهر من خلال الطبيعة العنيدة لنبات الصبار، ويتخذ الرمز الفلسطينى لجذر الصبار أبعادا ثقافية أكبر حين نعرف أن كلمة صبار فى العامية العربية هى صبر التى تعنى «صبر/ مثابرة» فى الوقت نفسه، ونتيجة للاستخدام التبادلى لكلمة صبر، يمكن للدلالة الثقافية والعرض الطبيعى أن يتبادلا أيضاً، وفى أثناء عملية التبادل تعكس الاستعارة اللغوية للفلسطينى خبرته البصرية بالمسكن. وهكذا، وبينما يجلس فنان «**أم الفهم**» فى الاستوديو الخاص به فى لندن مجدداً رموز مناظر وطنه الأصلى الطبيعية، لا ينسى أن الصبار مازال ينمو فى وطنه فى مكان لا يبعد كثيراً عن شجرة الزيتون.

وبعيداً عن لندن، فى طوكيو يعيش فلسطينى آخر لما يقرب من عقدين، هو **فلاديمير تامارى**، من مواليد عام ١٩٤٢ فى القدس، الذى يعمل فى اليابان البعيدة فى «مقاربة المسافة» الخاص به.

فعندما تركت عائلته يافا على عجل فى عام ١٩٤٩، مازال **فلاديمير تامارى**، البالغ من العمر وقتها ستة أعوام، يتذكر علبة ألوان الماء الجديدة ولعبة التركيب التى تركها خلفه، فهو يقول إن هذه أولى خبراته بالخسارة، فمن وقتها **وتامارى** لم يتغلب أبداً على الشعور بالخسارة حيث ارتبط كل شيء لمسته يداه فى الأعوام التالية لاشعورياً بتلك اللحظة التى تمثل الخسارة الأولى. وبعدها، فى رام الله، حيث ترعرع علم **تامارى** نفسه الرسم ؛ وكانت خامته المفضلة هى ألوان الماء، فبها رسم، عاماً بعد عام، مشاهد من المناظر الطبيعية فى أرض أجداده.

وعندما كان **تامارى** يعلم نفسه الرسم بصعوبة وعناء، لم ترض الخيالات المكانية التى طورها الفنانون الغربيون انشغاله المتنامى بالحقائق المكانية، فبالإضافة إلى الرسم بألوان الماء بدأ الفنان الشاب التفكير فى إنشاء أداة بدائية يمكنها بالفعل أن ترسم صوراً ذات أبعاد ثلاثة، مما أثار ضحكات الكثيرين، ولكن **تامارى** لم يكن من بينهم. فبعد إكمال دراسته فى الخارج فى كل من الفن والفيزياء، أسرع عائداً إلى المناظر الطبيعية فى وطنه ،والتى أحبها بعمق، ومع اهتمامه وإحباطه من الوسائل الغربية لخلق الوهم المكانى فى الفن، استمر **تامارى** بإصرار فى مشروعه لبناء أداة رسم حلُم بأنه يمكنها فى يوم من الأيام أن تصبح وسيلة لترجمة عمق مشاعره بالواقع المكانى فى بيئته بأمانة. وقد يعلق بعض المتشائمين، قائلين: مجرد حلم لشاب صغير، ولكن **تامارى** يجيبهم بمرح: «لا فى الواقع، فيمكننى دائماً أن أقول إننى فنان قبل كل شيء». وفى الوقت نفسه لم يلاحظ **تامارى** أن انشغاله الزائد بالمكان يرتبط بالمسافة غير المحدودة التى فُرضت ما بين عشية وضحاها بين يافا ورام الله بعد رحيل الفلسطينيين.

بعد أن ذهبت حرب ١٩٦٧ بتمارى إلى طوكيو، بدأ فى التعبير عن مفردات حلم طفولته، فأخذت المناظر الطبيعية لرام الله شكلاً تجريدياً حيث أصبح العمل بأداة رسم ذات ثلاثة أبعاد أكثر اكتمالاً مع ارتباط كل من ألوان الماء وأدوات الرسم بشدة برؤيته. فمنذ خمسة عشر عاماً سألت مجلة أدبية بيروتية تامارى أن يشرح العلاقة بين الفنان وألوان الماء والأدوات ذات الأبعاد الثلاثة التى اخترعها فتحدث الفنان الذى كان يكتب من اليابان عن المسافة التى تفصل بين طفل جائع على الرصيف وبين طبق من الطعام فى نافذة أحد المطاعم، كما تحدث عن المسافة بين الشخص ومكان ميلاده، بين الشخص وأحبائه، خاتماً كلامه قائلاً إنه ربما يمكن قياس التقدم الإنسانى فقط بقياس القدر الذى يستطيع به كل منا أن يقصر المسافة بين قطبين.

وفى قطب آخر من أقطاب المنفى الفلسطينى، فى مونت بليزنت فى ميشيجان، استمر **سارى خورى** من القدس فى رسم لوحات تجريدية ضخمة، ولأنه قد هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة فى سن صغيرة، لم يكن **خورى** على وعى بالموضوعات التى تشغل بال الفنانين الفلسطينيين فى أنحاء أخرى من العالم، فقد كتب فى

إحدى المرات «كونى فى حالة منفى ثقافى يضعنى بين كثير من المتناقضات التى دائماً ما أحاول أن أوفق بينها» وفى تعريفه ترتبط التناقضات بالمسافة من وطنه الأم، فمن مفردات **خورى** استبدال «المسافة» «بالسجن» و«فعل الإبداع» «بالحرية».

وفى وصف أعماله التجريدية التى غالباً ما تدل على الحركة والإشارة إلى السماء يكتب **خورى** أنه إذا رأى شخص فى أعماله «طائراً أو شخصاً، فليس المقصود منه رمزاً محدداً ولكنه جزء من مقولة رمزية أكبر عن الضوء والحرية والوجود الصوفى أو العالم المكانى الذى نعيش فيه، وفى استخدامه للكلمات لوصف أعمال زملاء فلسطينيين لم يقابلهم قط، يقول **خورى**: «غالباً ما تظهر الرموز رغماً عن الفنان لكى تظهر نفسها بطريقة تحيط بخبراتنا الحياتية» ولإيضاح هذه النقطة يشير **خورى** إلى لوحة كان يعمل بها فى الاستوديو الخاص به فى مونت بليزنت فى ميشيجان أثناء صيف عام ١٩٨٢، وعنوانها **سكينة** Secenity، فيكتب **خورى** أن هذه اللوحة تمثل ما يمكن أن يكون نافذة يمر خلالها ضوء يأتى من السماء التى خلفها وهى تخلق إحساساً خياليا بأن من ينظر من خلفها مسجون وأنه يتشوق إلى الخروج، فهى مقولة عن الحبس والحرية، ثم يحاول **خورى** أن يضع فى كلمات «لمقاربته للمسافة» عندما يصف رسمه التجريدى عى أنه «يصف حالتى النفسية (فى الولايات المتحدة) أثناء ضرب لبنان» ويذكرنا وصف **خورى** لأعماله باستخدام كلمات مثل «السجن والحرية» بأصوات سمعها أبناء جيله من الفنانين الإسرائيليين. وهكذا ابتدأ فى تأمل أعمال فنانة فلسطينية أخرى هى **سميرة بدران** (من مواليد عام ١٩٥٤) التى كانت تبلغ من العمر أربعة أعوام فقط عندما ذهب **خورى** إلى المنفى؛ وتعكس أعمالها اليوم صوراً أبدعها فنان من الصابرا لم تر أعماله أبداً.

سميرة ابنة أحد أرباب الحرف التقليدية فى حيفا كان يحلم بأن يكون فناناً، فرأى **جمال بدران** حلمه يتحقق فى ابنته المولودة فى المنفى والتى تعيش حاليا فى إسبانيا.

وبالنظر إلى أعمال **سميرة بدران** يحتاج الإنسان إلى عالم من أجزاء الآلات التى يتم تجميعها ومن التروس المصنوعة من الصلب ومن القضبان المعدنية والأنابيب والعجلات المغروسة مع أنقاض أدوات تدمير منثورة بين أشلاء آدمية؛ الأقفاص خالية وفزّعات الحقل مجمدة فى خلفية تخلو من الهواء؛ مع هياكل مبانٍ تم تفجيرها تمتد مثل سلالم فى اتجاه سماء معدنية تعلن عن رؤية النهاية.

وقد يتساءل المرء، ما لعالم القضاء المحتوم هذا بروعة إسبانيا حيث قضت **سميرة بدران** السنوات العشر الماضية؟

بالنسبة **لسميرة**، تعتبر إسبانيا البلد الوحيد فى العالم الذى يمكن للعربى فيه أن يشعر باستمراريته مع ذكرى جمعية ماضية، أيضاً ذكرى شخصية، ففى إسبانيا، ترى **سميرة**، فى كل مرة تنظر فيها إلى عمل أندلسى من الأرابيسك، أباها وهو يصنع عملاً مماثلاً فى الوطن الأم، فحلم الأب قد أصبح كابوس للابنة حيث يختلط الماضى بالحاضر.

فلمدة تقترب من أربعة قرون، كانت إسبانيا هى المكان الذى يمثل العصر الذهبى للحضارة العربية؛ وهو

نفسه المكان والزمان الذى مثل العصر الذهبى للحضارة اليهودية. فالفنانة الفلسطينية المولودة فى المنفى تصرخ اليوم وصدى صوتها يتردد فى المنفى فى أعمال فنان الصابرا **جابى كلاسمر** (من مواليد عام ١٩٥٠)، **وكلاسمر** هو عضو من أعضاء ريجا Rega، وهى جماعة من الفنانين الإسرائيليين التى تصرح علناً بتأييدها للكفاح الفلسطينى من أجل تقرير المصير.

وبعيداً عن إسبانيا، قريباً من الوطن الأم، وفى قرية سخنين فى عام ١٩٧٦، مات ستة فلسطينيين ضرباً بالرصاص فى يوم الأرض، وهناك يوجد اليوم نصب تذكارى للأرض التى مات الإسرائيليون والفلسطينيون من أجلها، وهذا النصب الذى أبدعه **عابد عبدى وجرشون ينسبل**، بالرغم من حرفيته، **هو دليل حى على أنه من المكن الآن لعربى ويهودى ينتميان إلى هذه** الأرض العريقة أن يجتمعا فى لحظة إبداع، **ليس فى** إسبانيا فقط، **ففوزيتسنكى** يذكرنا بأن، فن الإبداع أقدم من فن القتل. وهذا التجمع من نقطتين متضادتين فى لحظة إبداع، ما بين الأفراد كما فى حالة **عبدى وينسبل**، أو ما بين الجماعات مثلما فى حالة هذه المعارض كلها المشتركة بالقرب من وطننا أو بعيداً عنه بعد الولايات المتحدة، هو ما أحب أن أعتقد أن **روبر** قد عناه بقوله: «كلما اقتربنا من بعضنا البعض، اشتد ارتباطنا بالمركز نفسه».



نشر هذا المقال فى مجلة Third Text (النص لثالث) العدد السابع (صيف) ١٩٨٩.

مارى تريز عبد المسيح



سقوط مصطلح «الفن اليهودى» فى عصر ما بعد الحداثة

يطلق على معظم المدارس الأدبية والنقدية التى ظهرت فى الغرب منذ الخمسينيات، مذاهب **«ما بعد الحداثة»**، لأنها فى مجملها ترتد بشكل أو آخر إلى الأساس الفكرى الذى نبعت منه المدرسة الحداثية، بما تفرضه من تعميمات فوقية نخبوية تدعى بها العالمية. وفى مجال النقد الفنى كان هارولد روزنبرج* Harold Rosenberg (١٩٠٦ ـ ١٩٧٨) أول من دعى إلى ما أسماه **«الحداثة الأكثر حداثة»**. ويعتبر من أهم نقاد الستينيات الذين روجوا للفن التجريدى المعروف **«بالفن الحركى»** Action Painting. **وروزنبرج** أمريكى المولد، يهودى الديانة، علمانى الفكر. وقد اهتم بالفن اليهودى الذى راج فى الولايات المتحدة وأوروبا فى الخمسين سنة الأخيرة ـ والذى حاول اليهود فى الولايات المتحدة الأمريكية أدلجته خاصة بعد قيام دولة إسرائيل. وتناول روزنبرج هذا الفن بالنقد والتحليل كما حاول أن يجد مكانا للفن اليهودى فى الواقع الفنى لعصر ما بعد الحداثة.

«أما **«الفن الحركى»** الذى شجعه **روزنبرج** فهو فن لا تشخيصى ولا يقدم للمشاهد مشهدا واقعيا أو متعارفا عليه، بل هو يقدم مساحات لونية تبدو عفوية ولكنها تثير المشاهد وتدمجه فى الخطوط والألوان بحيث يحاول تتبع حركة يدى الفنان وهى تبدع، فتصبح مشاركته مشاركة إيجابية لأنها تحرك ذهنه وتحرك حواسه. فاللوحة ليست علامة يتطابق فيها الدال والمدلول

---

* **هارولد روزنبرج** الناقد الفنى لمجلة النيويوركر New yorker. حاضر فى جامعات **بركلى، وبرنستون، وساوث الينوى، وشيكاجو**. حصل على عدة جوائز، وله إثنا عشر مؤلفا عن الفن وديوان شعر وترجمة.

بل هى نشاط فعّال تتيح للمتلقى المشاركة فى تكوينها واستخلاص عدة دلالات منها.

ومن ثم، فلا ينشد الناقد مطابقة العمل بالأصل أو الواقع، ولا يعمد إلى التحليل البنيوى لأنساقها، ولكنه يعمل على تفكيك اللوحة حتى يتيسر للمتلقى أن يلمس فعل التشكيل ذاته. فالعمل الفنى يصبح - فى هذه الحالة إنتاجا مشتركا تعاون الفنان والمشاهد على صياغته، لأنه لا يحاكى المفردات والوقائع بل يشكل مفردات جديدة. والتشكيل هنا يولد عدة دلالات ولا يقتصر على دلالة واحدة يسهل استخلاصها؛ فإن كانت الحداثة قد خلصت إلى حقيقة عدمية وعالم عدوانى، فيحاول نقاد ما بعد الحداثة، بدورهم، توفير الإمكانيات المتعددة للعب بالمعانى، حيث أن واقع الحياة هو فعل تشترك فيه كافة الأطراف وتتعدد أبعاده، وهو ليس حقيقة مطلقة مقحمة على البشر لا يمكن الفرار منها مثلما زعم الحداثيون.

فالعمل الفنى هو اكتشاف لإمكانيات صانعه وقدرات متلقيه. فهو ليس رسالة من فنان إلى متلق، بل نتاج مشترك «الفنان متلق». إذْ تتكشف لدى المتلقى أغوار ذاته وهو بصدد التلقى الخلّاق. فتغدو التجربة الفنية وسيلة لاكتشاف الذات والتعرف على الهوية. تلك الهوية المفقودة للإنسان الذى يعيش زمن ما بعد الحداثة - ذلك الزمن الذى ينتقل فيه الفرد من وطن إلى وطن ويصعد أو يهبط من طبقة اجتماعية إلى أخرى، ويهجر موروثاته العقائدية ليعتنق فكرا جديدا.

فإشكالية الهوية هى إشكالية عصرية لا تمس الفنان اليهودى فحسب - والقول **لروزنبرج** (هل هناك فن يهودى؟) [٢] - بل يعانى منها فنانو القرن العشرين بعامة. فعندما هاجر الفنانان اليهوديان **مارك شاجال وسرتين** من روسيا إلى باريس فيما بين الحربين، اختلطا برواد الحركة التشكيلية التى سادت فى فرنسا آنذاك وانفصلا عن التجربة الجمعية لجماعتهما. فالحركات الفنية التى سادت القرن العشرين أجمعت على رفض الارتباط بالماضى الفنى. والتراث الجمعى، بل إنها شكلت ثورة عليهما، فكل الحركات الفنية الحداثية وإن تنوعت أساليبها اتفقت على رفض القيم الاجتماعية والجمالية التى فرضتها الجماعة، وتوجهت نحو ذاتية الفنان وتفرده. وترتب على ذلك إثارة سخط الحكومات الشمولية ومنها النازية - التى حاربت هذه الفنون وأسمتها «**بالفن المنحط**» لرفضها الانصياع وراء أيديولوجيتها.

ويذهب **روزنبرج** إلى أن ظهور ما يسمى «**بالفن اليهودى**» بقيام دولة إسرائيل - مذهب يرتد بالحساسية الفنية العصرية إلى الخلف حيث يتطلب من المشاهد أن يتنازل عن حساسيته الجديدة ويتأدلج ليستقبل الرؤى التى تفرضها المؤسسات اليهودية.

ويتبين لنا ذلك فى أحد المعارض التى نظمها المتحف اليهودى بنيويورك ١٩٧٥ وضم ما يزيد عن مائة فنان يهودى من كافة الجنسيات. وقد أعد المعرض **افرام كمف** Avram Kampf وأطلق عليه «**التجربة اليهودية**». وكتب **كمف** فى مقدمة البيان المصور المصاحب للمعرض: «**إن الفن التجريدى - بل التجربة الحداثية فى مجملها هى أحد مظاهر التجربة اليهودية**». (**اليهود فى الفن ص٢٦٥**) [٣] والديانة اليهودية تحرم التصوير وفقا لما جاء فى الوصية الثانية من الوصايا العشر: «**لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما فى السماء من فوق وما**

فى الأرض من تحت وما فى الماء من تحت الأرض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن» (خروج، ٢٠. ٣). وعلى هذا النحو، عمد بعض الفنانين إلى إقحام بعض المسميات اليهودية المأخوذة عن التوراة على أعمالهم لإضفاء الهوية اليهودية عليها، مثل لوين كايش Luis Kaish التى شيدت أحد الأعمال البنائية الدائرية الشكل وأطلقت عليها «المدار القبلانى». ويضيق روزنبرج بذلك ويفترض أنه لو لجأ أحد الألمان إلى تسمية هذا العمل الدائرى «دائرة نيتشه» أو «العود على بدء» ما أضفى ذلك الهوية الألمانية على العمل.

كما يذكر لنا روزنبرج محاولة أخرى زائفة لإقحام المفاهيم اليهودية على الفن. ففى مقاله «هل هناك فن يهودى؟» يروى لنا عن الفنان الإسرائيلى ياكوف اجام yaacov Ajam الذى يعيش فى فرنسا ومحاولاته لإيجاد فن يهودى خالص يستقيه من المفاهيم والرؤى العبرية القديمة للواقع، والتى بدونها لا يتصور إمكانية وجود فن يهودى. وينبنى هذا المفهوم على اعتقاد راسخ بتحريم الفن التشخيصى كما جاء بالوصية الثانية بالتوراة. ولذلك يحجم أجام عن التشخيص فى فنه ويلجأ إلى استخدام المؤثرات البصرية.

ويؤكد لنا روزنبرج أن المؤثرات البصرية التى استخدمها أجام فى أعماله هى أكثر انتماء إلى أعمال المصور ڤاساريلى Vasarely منهاإلى لوحات التشريع العبرية. ولا يجد روزنبرج فى أعمال أجام ما يبشر ببزوغ رؤيا عبرية فريدة للواقع كما يزعم.

بل أن روزنبرج يرجع السبب فى تحريم الفن التشخيصى فى التوراة إلى عدة عوامل: فعقدة العداء للتصوير لم يكن مبعثها الخوف من عبادة الاصنام فحسب، وإنما تعود للزمن الذى كان اليهود يقعون فيه تحت سلطة مصر الفرعونية، حيث كان عليهم الخضوع للمنحوتات المقدسة لآلهة فرعون.

مما ربى لديهم هاجسا جماعيا جعلهم يمقتون كل ما هو منحوت.

كما يضيف روزنبرج تفسيرا آخر لتلك الظاهرة، من اجتهاده. فهو يذهب إلى أن عالم العهد القديم الذى تكثر فيه المعجزات والخوارق التى تستحوذ على الخيال، قد عمل على احتقار العمل اليدوى الذى قد يؤدى إلى تبديد القدرة على التخيل. وعالم المعجزات الخيالية له امتداد في الواقع، حيث أن عناصره مستمدة منه. فقميص يوسف وعصا هارون والشجرة المحترقة، كلها عناصر مستمدة من الحياة، ولكنها تذكى الخيال. ومثلما يستمد الخيال عناصره من الواقع، فبالتالى على الواقع أن يلتحم بالخيال. وكأن اليهودى يسكن عالما مقدسا يكتشف الفن في جنباته، فلا يحتاج أن يصنع الفن بيديه. فحينما يغرق الفكر الإنسانى فى الخيال والمواقف الإعجازية، فماذا يتبقى للفنان كى يبدعه؟ (ص ٢٣٠).

وكأن الفن اليهودى هو فن يبدع المدركات الذهنية ويحرم الأعمال اليدوية، وبالتالى فالوصية الثانية التى تحرم التشخيص فى الفن هى بمثابة بيان عن ماهية الفن اليهودى.

ويؤكد روزنبرج أن ظهور الفنانين اليهود علي الساحة الفنية فى غضون الخمسين سنة الأخيرة لا يتفق ومزاعم كمف الذى يذهب إلى أن الفن البنائى، Con- structivist الذى ابتدعه اليهود الروس من أمثال

بيفسنر Pevsner وليسيتيسكى Lissitisky هو تعبير عن التجربة اليهودية الذهنية. فالتجربة الحداثية لرواد الفن البنائى مثلها مثل كل التجارب الحداثية فى القرن العشرين، قد سعت إلى تحطيم كل أواصر الصلة مع الماضى الموروث فى شكل القيم والأنماط الفكرية والشكلية المتعارف عليها. ولا ينبغى إدراج حركة الفن البنائى خارج هذا النسق. فالتجربة الحداثية، فردية كانت أو جماعية تصاغ وفقا لأساليب تستحدثها حركات فنية ترتد على الماضى الجمعى، ولكنها تقوم بدورها بتأصيل تجارب فنية جديدة تخدم الجماعة. ويخلص **روزنبرج** إلى أن الرؤية اليهودية لم تشكل بعد أية من الحركات الفنية المعاصرة. والمعارض الجماعية التى تقام للفنانين اليهود من شتى أرجاء المسكونة، إنما تؤكد أنه ليس ثمة طرازا فنيا يميزهم عن الآخرين، بل إنهم يمثلون تيارات فنية مختلفة تنتمى إلى مذاهب فنية أوروبية أو أمريكية فى الأصل. وإن داب البعض على استخدام العناصر أو الموتيفات المأخوذة عن التوراة أو الطقوس اليهودية فى لوحاتهم، فلا يكفى ذلك لتصنيفها فناً يهوديا، وإلا كان نقاد الفن على مدى التاريخ قد اكتفوا بتصنيف كافة اللوحات التى تصور الموضوعات المستوحاة من الإنجيل بالفن المسيحى. فالفن المسيحى أو استخدام الموضوع المسيحى فى الفن ليس له دلالة جمالية؛ فإن ما يجمع الأعمال الفنية فى سلسلة متصلة ليس موضوع التناول بل أسلوب التناول. ويورد لنا **روزنبرج** مثالا على ذلك من إحدى لوحات الفنان اليهودى **سويرز** Soyers الذى أتّمها فى الثلاثينيات، وهى تمثل والدى الفنان حول مائدة عشاء الجمعة. فالشموع قد بدأت فى الذبول وتسلل النعاس إلى الزوجين، واللوحة يغلفها غشاء ضبابى يوحى بعطلة السبت، وعلى الرغم من أن المشهد يسيطر عليه جو يهودى، إلا أن أسلوب تناول اللوحة يتبع الطراز الفرنسى فى التصوير، وليس اليهودى.

أما لوحات **شاجال** التى عرضت فى متحف الفن اليهودى بشيكاجو (١٩٧٥)، فتمتزج فيها عدة أساليب منها الفانطازيا والتكعيبية والتعبيرية، وهى أقرب إلى الفن الطليعى منها إلى الفن اليهودى. ويشير **روزنبرج** إلى أن **شاجال** لم يشجعه فى البدء يهود نيويورك - لدى وصوله إلى الولايات المتحدة إبان الحرب العالمية الأخيرة - بل كان مقتنو لوحاته من الكاثوليك ولم يحظ **شاجال** بلقب فنان اليهودية الشرقى سوى بعد تأسيس دولة إسرائيل؛ وتشجيع المؤسسات اليهودية التى تدعمها. ويتناول روزنبرج لوحة شاجال **الصليب الأبيض** بالتحليل، وهى من أحسن أعماله. فالشخص المصلوب فى منتصف اللوحه تستر عورته عباءة الصلاة اليهودية، ويتسلط عليه شعاع ضوئى مائل، وتحوطه معابد يهودية منهارة، وكتب التوراة تلتهمها ألسنة النيران، بينما يهرع البائع المتجول (أحد الأنماط اليهودية) للنجاة، ويحتشد الآخرون في قارب يبتعد عن القرية التى أصابها الدمار عندما اجتاحها الغوغاء.

وتحت قدمى المصلوب يتلألأ الشمعدان مضيئا (وهو عنصر طقسى) تحيطه هالة من النور، بينما يحوم حول رأس المصلوب نفر من الحاخامات الهائمة وقد داهمها اليأس والقنوط (أسلوب مأخوذ عن عصر النهضة). واللوحة - والقول **لروزنبرج** - تستخدم عناصر دالة على الفزع والقتل، ولكنها لا تثير ذلك فى النفس. فاللوحة تعد نموذجا لتغليب «**الفن اليهودى**» على «**التعبير اليهودى**». فاليهود الذين صورهم **شاجال** فى لوحاته

يرددون عنصر المهرج الفقير فى لوحات **بيكاسو** وفقراء المغاربة فى لوحات **ماتيس** (ودعنى أضيف وفقراء اليهود فى إحدى لوحات الفنانة المصرية أ. **نمر** التى ظهرت فى العشرينيات). فالفن التمثيلى عادة ما يستمد بعض الملامح الشعبية السائدة التى تتكرر بصور مختلفة مترادفة. فإن استبدل **شاجال** هذه العناصر الشعبية التى تتردد فى كل زمان ومكان بعناصر يهودية، فلا يكفى ذلك لتحول اللوحة إلى فن يهودى. كذلك حينما حاول **شاجال** تصوير الأساطير اليهودية فقد استخدم العناصر الجمالية التى ابتدعها السرياليون. ويؤكد لنا **روزنبرج** أن إقحام العناصر اليهودية على بعض اللوحات يقلل من قيمتها الفنية لأنه يدرجها تحت مدارس فنية قد ولى عصرها. إلى جانب ذلك، فقد اختفت معظم الطقوس اليهودية التى يسترجعها الفنانون فى لوحاتهم وأصبحت لا تشكل ملمحا هاما من ملامح الحياة لليهود فى الحياة العصرية، ومن ثم فلا تستثير هذه المشاهد أية استجابة من المشاهد، لذلك فيفضل **روزنبرج** أن يقرأ عنها فى كتاب على أن يشاهدها فى معرض.

ومن بين الموضوعات التى تناولها الفنانون موضوع المحرقة الجماعية holocaust التى تعرض لها اليهود على أيدى النازى. فيجيب **روزنبرج** على الفنانين الذين تناولوا هذا الموضوع فى لوحاتهم ممن اشتركوا فى معرض «**التجربة اليهودية**» الذى اقيم بالمتحف اليهودى بنيويورك. (**اليهود فى الفن**). بأنه إذا كان الفلاسفة والمؤرخون وعلماء الدين لم يتوصلوا بعد لإيجاد السبيل لتفهم هذه الكارثة، سيسرع بعض الفنانين لمحاكاتها دون ترو! ومنهم من فعل ذلك بصورة فجة، ومنهم من صور تعذيب اليهود فى أسلوب منقول عن فن النهضة.

أما لوحة إريك براور EricBruer **اضطهاد الشعب اليهودى**، فهى تصور الذئاب المفترسة شخوصاً فى أردية شرقية وبرجاً يتدلى منه جسد ينزف، ونوافذ نشاهد فيها عمليات قتل واغتصاب. كلها تأتى فى شكل زخارف هندسية تبتذل الأساليب لاستدرار العطف، ولكنها تبدو فى النهاية مسرحاً لإحدى القصص الخيالية التى يصعب تفسيرها. فالجرائم التى ارتكبت فى حادث المحرقة - والقول **لروزنبرج** - لم تقتصر على اليهود بل أصابت الشعب الألمانى ايضا. ويقارن **روزنبرج** بين تلك اللوحة ولوحة **جورنيكا** Guprnica **لبيكاسو**، الذى يصور فيها الدمار الذى أصاب القرية الإسبانية من جراء القذف العدوانى، فقد نجح **بيكاسو** فى إيجاد صلة بين الغاصب والمُغتصب، بينما أخفقت لوحة المحرقة هذه فى التعبير عن ذلك، وبالتالى فلا يتعرف المشاهد على مصدر التعذيب. كما أن **بيكاسو** قد استطاع أن يصوغ مفرداته التشكيلية التى تقوى على التعبير عن العنف السياسى، بينما تفتقد اللوحة اليهودية هذه المفردات، بل إنها لم تنجح فى التلميح للمتلقى بعناصر تثير قدراته التخيلية فتجعله قادرا على استيعاب اللوحة وتكملة ما ينقصها فى خياله.

ويخلص **روزنبرج** إلى أن مثل هذا المعرض يسيىء إلى التجربة اليهودية ولا يخدمها، لأن الفن اليهودى الأصيل قد انخرط فى تجربة الحداثيين الجدد التى تؤكد علاقة الفنان الذاتية بالحياة والفن، وليس ارتباطه بالقيم الجمعية السائدة التى تعوق اكتشافه لذاته الحقيقية. ومن ثم فالسعى لإدراج الفنانين التجريديين فى معرض ذى سمة عقائدية، يخرق مبادئهم ويشوه المعانى التى تحملها أعمالهم.

فالفن التجريدى لا يهم فى إيجاد صورة «اليهودى» ولكنه قد يعمل على تعميق وعى اليهودى بذاته بوصفه كيانا مستقلاً عن الآخرين.

إن كان الفن منذ بداياته التى وضع لبساتها رجل الكهف، رؤية غيبية فالفن الحديث بمنأى عن ذلك. فلقد استوعب الفن التجربة العلمانية والرؤية العلمية واتجه نحو تعرية كل ما طمسته الغيبيات لتنشيط إدراك المتلقى وليس لتغييبه (**روزنبرج: «الغيبيات فى الفن الحديث»**، ص٢١٧)[4] فصار الهدف من الفن هو تصوير المدرك الحسى دون إضفاء صفة القدسية عليه. فيستمد الفن عناصره من الواقع بكافة خصائصه، وبإمكان المشاهد أن يحيل التجربة الفنية إلى عناصر فعالة فى حياته اليومية. فالفن فى عصر ما بعد الحداثة لا يفرض على المتلقى تمثل المدركات البصرية بحيث ينفصل عن عالمه كى يتحد مع عالم آخر اكثر جمالا ونقاء، ولكنه الآن يتيح له عدة خيارات من زوايا متعددة.

فالمجتمع الحديث قد وفر للإنسان حرية اختيار ماهية ذاته، والفن الحديث - بدوره - يساعد المشاهد على استشفاف أبعاد هذا الخيار. وقد يبدو لنا أن هذا الخيار قد يؤدى إلى التفرد أو الانعزالية، ولكن العكس هو الصحيح. فالفن يوفر خيارات عديدة للانتماء إلى جماعات ذات رؤى فنية جديدة. فالمدارس الفنية المعاصرة التى تشرك المشاهد فى التجربة الإبداعية تكون بمثابة نواة لتشكيل جماعات مفتوحة يسعى إليها من يتفق ورؤيتها. فهى لا تمثل جماعة تفرض نواميسها الموروثة، ولكن خلية يشارك الفرد فى صياغتها، ومن ثم تتشكل هويته بالتالى. فالهوية ليست بنمط موروث إنما كيان متجدد يزداد نموا بالإبداع الذى ينتج عن التفرد وليس التبعية. ومن ثم، يبدو من الغريب إضفاء هوية عقائدية على الفنون، فى زمن لا يرى فى التاريخ حتمية، بل خيارا؟

الهوامش

١ - جاءت آراء روزنبرج عن الفن الحركى فى معظم كتاباته، وقد استعنت ببعض منها مثل: الفن وشئون أخرى 1985 Art And Other Serious Matters. Chicago: Chicago

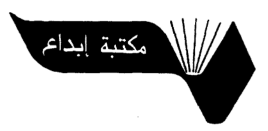
وكتاب اكتشاف الحاضر..Discovering The Present. chicago: Chicago UP,1973

٢ - «Is there a Jewish Art?» وهو حديث القى فى المتحف اليهودى فى نيويورك، ثم نشر فى مجلة Commentary، يوليو ١٩٦٦.

٣ - «Jewsin Art» نشر **بمجلة النيويوركر**، ديسمبر ١٩٧٥

٤ - «Metaphysics &Feelings in Modern Art.»

Critical Inquiry 2. 1 (Winter) 1975: 217 - 32.



على عبد الرحمن**

نظرة على مصر*

محرر هذا الكتاب هو الشاعر العبرى المعاصر إيرز بيطون، وهو من أصل مغربى، بدأ منذ عام ١٩٨٣ فى إصدار مجلة دورية أدبية باللغة العبرية أطلق عليها اسم «ابريون» (الهودج) وأخذ على عاتقه فى هذه المجلة مهمة تعريف القارئ الإسرائيلى بالمجتمع الشرقى الذى تقع إسرائيل فى وسطه، وذلك من خلال الأعمال الفنية التعبيرية أو التشكيلية التى هى من إنتاج يهود عاشوا فى البلاد العربية وتشبعوا بثقافتها وتراثها.

وامتدادًا لهذا الخط الذى سار عليه فى تحرير مجلة «ابريون» أراد إيرز بيطون بإصداره لهذا الكتاب - الذى يقع فى ٢١٥ صفحة من القطع الكبير ويضم مقالات ودراسات باللغة العبرية عن مصر المعاصرة - أن يعرف القارئ الإسرائيلى بالعديد من جوانب الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية فى مصر المعاصرة وأن يعطى صورة واقعية عن الجوانب الإبداعية فى مجالات الأدب والفن فى مصر.

والكتاب مقسم إلى خمسة فصول يشتمل كل منها على مجموعة من المساهمات بأقلام متخصصين كل فى مجاله. وفى نهاية الكتاب فصل سادس باللغة العربية يضم ملخصات لمحتويات الكتاب.

الفصل الأول: «إسرائيل ومصر»

ويحتوى على أربع مقالات أولها بقلم البروفيسور شمعون شمير الأستاذ بجامعة تل أبيب وسفير إسرائيل فى مصر سابقا. فى هذا المقال المعنون : «النظرة الذاتية التى اتسمت بها المدرسة التاريخية المصرية المعاصرة»، يتحدث الكاتب عن المدرسة التاريخية المصرية التى بدأت بعميد المؤرخين المصريين **شفيق غربال**، وما تميزت به تلك المدرسة عن المدارس الأخرى التى لحقت بها، وأورد إشارات إلى أعمال المؤرخين الممثلين لمختلف مدارس كتابة التاريخ المصرى ووجهة نظر كل منهم بشأن دور الشخصية المصرية فى إرساء أسس الحضارة المصرية عبر العصور، والمراحل التى مر بها الفكر المصرى المعاصر والتى كان من نتائجها التركيز على مفاهيم مثل:

---

* إعداد: إيرز بيطون، دار نشر «إبريون» ١٩٨٩

** أستاذ الأدب العبرى الحديث المساعد بآداب عين شمس

القومية العربية أو الحضارة الإسلامية أو الأمة المصرية.

والمقالة الثانية فى هذا الفصل بقلم **موشى ساسون** سفير إسرائيل السابق فى مصر، وهى بعنوان «الصبر والتسامح». ويتحدث فيها عن انطباعاته وذكرياته عن سنوات عمله فى مصر، وعن أسلوب الدكتور **الأحمدى أبو النور** وزير الأوقاف السابق فى الوعظ والإرشاد ومحاولاته إقناع المتعصبين مستخدما لذلك الكثير من الاقتباسات من القرآن والحديث.

والمقالة الثالثة بقلم **الوف هار إيڤن** من معهد **ڤان لير** بالقدس وعنوانها «إسرائيل ومصر» ويتحدث فيها الكاتب عن المشاعر المتداخلة لدى المواطن الإسرائيلى الذى يزور القاهرة ومايشاهده فيها من متناقضات وما يلقاه فيها من معاملة، وعن صورة إسرائيل فى نظر المواطن المصرى وما توقعه كل من الطرفين من معاهدة السلام، وما أمكن تحقيقه حتى الآن من هذه التوقعات، وعن المعضلة التى تواجهها مصر من صعوبة الاختيار بين إرضاء الدول العربية أو إرضاء إسرائيل التى لا - ولن - تشكل بديلا عن الدول العربية بالنسبة لمصر.

الفصل الثانى : «أدب مصر» ويمكن تقسيمه إلى قسمين يضم أولهما مترجمات من الأدب العربى فى مصر، بينما يضم القسم الثانى دراسات عن بعض جوانب ذلك الأدب. يبدأ القسم الأول بمختارات مترجمة من دواوين للشعراء: **أمل دنقل، وصلاح عبد الصبور ونصار عبد الله**، وكذلك ترجمة لواحدة من قصص **نجيب محفوظ** عنوانها «التنظيم السرى» نشرت ضمن مجموعة قصصية تحمل العنوان نفسه عام ١٩٨٤.، وقد ترجمها عن العربية **داڤيد سجيف** الذى شغل قبل سنوات منصب الملحق الثقافى فى سفارة إسرائيل بالقاهرة. يلى ذلك ترجمة لإحدى مسرحيات **توفيق الحكيم** بعنوان «طعام لكل فم» ترجمة: **حانا عميت كوخافى**، ثم فصل من رواية «أيام الإنسان السبعة» للكاتب **عبد الحكيم قاسم** ترجمة: **الدكتور عامى العاد**، وهو محرر لسلسلة «آفاق» التى تصدرها دار «كيتر للنشر» وتضم نماذج من الأدب العربى، وسوف تنشر الترجمة الكاملة لرواية «أيام الإنسان السبعة» ضمن هذه السلسلة.

وبعد هذه النماذج توجد ترجمة لثلاثة من القصص القصيرة: الأولى بعنوان «حكاية مصرية جدا» للأديب **يوسف إدريس**، نشرت ضمن مجموعته القصصية «أنا سلطان قانون الوجود» عام ١٩٨٣، والثانية «زيارة البلدة القديمة» للكاتبة **سحر توفيق** مأخوذة عن مجموعتها القصصية «أن تنحدر الشمس» الصادرة عام ١٩٨٥، والثالثة بعنوان «القنفذ» للكاتب **إبراهيم عبد المجيد** صدرت ضمن مجموعته القصصية «الشجرة والعصافير» عام ١٩٨٦.

أما القسم الثانى من هذا الفصل فيبدأ بمقال للدكتور **عامى العاد** عنوانه «مائة وعشرون عاما من الأدب فى مصر» يستعرض فيه مراحل تطور الأدب القصصى فى مصر منذ عام ١٨٧٠ حتى اليوم. وقد قسم هذه الفترة إلى خمس مراحل: (١) من ١٨٧٠ حتى ١٩١٢، (٢) من ١٩١٢ حتى ١٩٣٨، (٣) من ١٩٣٩ وحتى ١٩٦٠، (٤) من ١٩٦٠ وحتى ١٩٧٠، (٥) من ١٩٧٠ حتى الآن. وقد أورد الملامح والسمات المميزة لكل واحدة من هذه المراحل وأشار إلى أهم الأعمال القصصية المعبرة عن تلك الملامح مع الإشارة إلى المؤثرات الداخلية والخارجية التى تأثر بها أدباء كل فترة.

والمقال الثانى بقلم البروفيسور **شموئيل موريه** أستاذ الأدب العربى **بالجامعة العبرية بالقدس** وعنوانه «نجيب محفوظ ومشكلة السلام مع إسرائيل». يوضح الكاتب فيه رؤية **نجيب محفوظ** للصراع العربى الإسرائيلى، ويشير إلى أن إيمانه بالسلام نابع من مواقفه العالمية والإنسانية وإيمانه بمبادئ التصوف الإسلامى الداعية إلى الأخوة الإنسانية وإلى النظرة الإنسانية لمشكلات الحياة. ويقارن الكاتب بين تلك النظرة الإنسانية الواسعة وبين مواقف عدد من الأدباء العرب وما يترتب عليها من تصوير سلبى لإسرائيل وللشخصية اليهودية فى أعمال هؤلاء الأدباء. ويركز الكاتب على أن

محفوظ يرى أن العدو الحقيقى للعالم العربى ليس إسرائيل بل هو التخلف..

والمقال الثالث فى هذا القسم بقلم داڤيد سجيف وعنوانه «حديث مع الله - نقاش بين **توفيق الحكيم** والمتعصبين». والمقال تلخيص للدراسة التى أعدها الكاتب مؤخرا تحت رعاية معهد ترومان فى القدس. عنوان البحث هو «المثقفون فى مصر ومشكلات الدين». وفى هذا الجزء من بحثه يفند الكاتب آراء **توفيق الحكيم** ومواقف معارضيه اعتمادا على المقالات التى أصدرها أديبنا تحت عنوان «حديث مع الله» وما أثارته من ردود فعل ثم رأى كل من الطرفين فى تفاسير المفسرين لبعض آيات القرآن الكريم..

والمقال الأخير فى هذا الفصل عنوانه: «عودة المبجل - وعى إنسانى عربى فى أدب **توفيق الحكيم**» بقلم الكاتب الفلسطينى الدكتور **على كليبو**. فى هذا المقال يحلل الكاتب رؤية الحكيم التى ضمنها أعماله والتى تمجد الشرق لكونه يتفوق بروحانيته على الغرب بماديته. ويؤكد الكاتب على أنه من أجل فهم أعمق لآراء الحكيم يجب التعامل مع أعماله باعتبارها كلاً لا يتجزأ. ويرى الكاتب أن الحكيم يختلف عن الآخرين فى أنه لا يدعو إلى الانبهار بالحضارة الغربية والسعى إلى تقليدها بل يرى أنه يجب خلق صيغة توفيقية بين الثقافتين العربية والغربية.

الفصل الثالث : «الفن المصرى» يشتمل هذا الفصل على سبع مقالات تغطى معظم جوانب الفن المصرى الحديث الذى يتسم بالمزج بين الماضى والحاضر، أو استخدام الحضارة المصرية الفرعونية الإسلامية والقبطية مصدرَ إلهام للفنان المصرى المعاصر بدءًا من الرسم والتصوير وحتى الموسيقى. كما يحتوى الفصل على مقالات فى مجالات العمارة (مدرسة **حسن فتحى** ومدرسة **عمر الفاروق**، ومقالات عن نشأة وتطور المسرح والسينما وتطورهما، وكذلك عن صناعة الحلى من الفضة فى مصر. وهناك أيضا دراسة ميدانية عن دير العذراء الموجود فى جبل الطير غربى النيل بالقرب من سمالوط. ويختتم هذا الفصل بدراسة عن استخدام الإله/ الحيوان مادةً أساسية لفنون الرسم والنحت والنقش والحفر فى العصر الفرعونى.

الفصل الرابع «بحوث»

المقال الأول فى هذا الفصل عنوانه **«مصر والنيل والسودان»** بقلم البروفيسور **جبرائيل واربورج** المدير السابق للمركز الأكاديمى بالقاهرة. فى هذا المقال يستعرض الكاتب المراحل المختلفة التى مرت بها العلاقات المصرية السودانية منذ احتلال مصر للسودان فى عام ١٨٢٠ وحتى الآن.

والمقال الثانى عنوانه: «الدوريات باعتبارها وسيلة لبناء الحياة الفكرية والثقافية فى مصر بين الحربين العالميتين». فى هذا المقال يستعرض نشأة الحياة الثقافية فى مصر الحديثة بدءًا من الربع الأخير من القرن الماضى، وأثر ذلك على الحياة الفكرية والاجتماعية. والكاتب يعتمد فى بحثه على ما هو محفوظ فى دار الكتب المصرية من تلك الدوريات مثل «السياسة الأسبوعية»، و«البلاغ الأسبوعى»، و«الفجر» (١٩٢٥ - ١٩٢٧) و«العصور» (١٩٢٧ - ١٩٣٠) و«المجلة الجديدة» - التى رأس تحريرها **سلامة موسى** فى السنوات ١٩٢٩ - ١٩٣١ -، و«الهلال»، و«المقتطف»، و«الرسالة»، و«الثقافة»، و«الرابطة العربية».

وفى هذا الفصل مقال آخر بعنوان «الصراع اللغوى فى التعليم اليهودى بمصر الحديثة»، بقلم البروفيسور **يعقوب لنداو**. فى هذا المقال يتناول الكاتب مراحل تطور التعليم الذى كان يتلقاه أطفال الجاليات اليهودية بمصر وأى اللغات يجب أن يتعلم الطفل اليهودى لكى يكون أكثر نفعا لنفسه ولأسرته عندما يكبر. فبالإضافة إلى اللغة العبرية كان على الطفل اليهودى أن يعرف اللغة العربية لكونها لغة الحياة اليومية فى مصر وكذلك الفرنسية لكونها أساسية فى مجالات التجارة والقانون، وأما الإنجليزية فقد صار تعلمها ضروريا منذ الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٨٨٢، وأما الإيطالية فكانت لغة صغار التجار وكذلك لغة الخدم على اختلاف أنواعهم. وعلى إثر تزايد موجات المهاجرين إلى مصر فى مطلع القرن الحالى، وجد اليهود فى مصر أنه لابدّ لهم من التعامل مع غيرهم من اليهود المهاجرين الجدد إليها هربا من ويلات الحرب؛ بلغات

اخرى مثل الألمانية والروسية وغيرهما. كما كانت هناك لغات يهودية اخرى مثل اليديش واللادينو. لذلك نشأت الحاجة إلى اتخاذ قرار بشأن أى من هذه اللغات يجب أن يدرس الطفل وفى أى مراحل العمر وكم عدد الساعات التى يجب أن تخصص لذلك.

والبحث التالى بقلم الدكتور ابراهام داڤيد وعنوانه «جنيزا القاهرة مصدراً لدراسة حياة اليهود فى مصر فى العصور الوسطى المتأخرة». ويتحدث المقال عن «الجنيزا» التى تم اكتشافها فى أواخر القرن الماضى فى معبد عزرا الموجود بمنطقة الفسطاط بمصر القديمة، وما لهذه الوثائق من أهمية لكونها تلقى الضوء على جوانب عديدة ومتعددة لحياة اليهود فى مصر، منذ القرن الحادى عشر وحتى القرن الرابع عشر للميلاد، وعن مراحل تكون الجاليات اليهودية فى مصر وعن الجوانب الاجتماعية والاقتصادية لحياة تلك الجاليات.

والبحث التالى عنوانه «مشكلة الإسكان وإقامة المدن الجديدة فى مصر» بقلم جيل فايلز، وبعد استعراضه لمشكلة النمو السكانى السريع فى مصر وعدم التوازن بين نسبة الزيادة فى عدد السكان وما يتم بناؤه من مساكن جديدة لأسباب منها هجرة العمالة المدربة أو ارتفاع أسعار أراضى البناء أو ارتفاع أسعار مواد البناء، يتحدث الكاتب عن تفكير القيادة السياسية فى مصر فى استنباط حلول لهذه المشكلة عن طريق الخروج إلى الصحراء بعيدا عن مناطق العمران بغرض بناء المدن الجديدة التى يمكنها أن تشكل مناطق جذب سكانى بغرض التخفيف عن المدن القائمة، وعلى الأخص القاهرة التى تضم وحدها ٢٠٪ من عدد سكان مصر. ثم يبدأ الكاتب فى استعراض مراحل تنفيذ هذه الخطة منذ عام ١٩٧٨، حيث بدأت عملية بناء مدينة العاشر من رمضان؛ وحتى اليوم، كما يحدثنا عن المراحل التى مر بها تنفيذ الخطة وعن مدى نجاح تلك الخطة ومطابقة النتائج للتوقعات ونسبة الإشغال فى هذه المدن الجديدة. ويخلص الكاتب إلى القول بأن بناء المدن الجديدة لم يحل المشكلة لأن أياً منها لم تنجح فى أن تشكل كيانا مستقلا وقائما بذاته، أو تشكل نقطة جذب للسكان. وقد نسب ذلك إلى سوء التخطيط وبطء التنفيذ.

والمقال التالى فى هذا الفصل عنوانه «مسيرة الديموقراطية فى مصر» وهو بقلم الدكتورة رفقا يدلين. فى هذا المقال تتناول الكاتبة بالتحليل المراحل التى مرت بها التجربة الديموقراطية فى مصر منذ العهد الملكى ثم فى عهد عبد الناصر ثم فى عهد السادات وتتحدث عن السمات المميزة لكل من هذه المراحل إلى أن وصلت إلى نظام التعددية الحزبية وأصبحت المعارضة فى عصر مبارك تحظى بقدر كبير من الحرية والجرأة ونجحت فى أن تحصل مجتمعة فى الانتخابات الأخيرة عام ١٩٨٧ على ما يربو على ربع المقاعد فى مجلس الشعب البالغ عددها ٤٤٨ مقعدا.

ويختتم هذا الفصل ببحث عن «التعليم فى مصر فى العصر الملكى» بقلم يورام كيهات. والبحث هو خلاصة بحث تقدم به الكاتب إلى قسم اللغة العربية بجامعة بر إيلان لنيل درجة الماجستير فى عام ١٩٨١. فى هذا البحث يتحدث الكاتب عن تطور نظام التعليم فى مصر فى الفترة من عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٥٢.

ويتحدث أيضا عن مشاكل نظام التعليم فى مصر كما صورها المتخصصون فى مجال التربية والتعليم، وكذلك الحلول والمقترحات التى طرحوها. وقد تحدث عن جميع مراحل التعليم الحكومى والخاص، الدينى والعلمانى. ويقول الباحث بأن عدم تنفيذ توصيات المفكرين وخبراء التعليم بشأن الإصلاح المرتقب قد لعب دورا رئيسيا فى إنجاح ثورة ١٩٥٢، وأن الكثير من اقتراحاتهم قد تبنتها حكومة الثورة.

أما الفصل الخامس وعنوانه «لقاءات» فيشتمل على مقابلات صحفية مع شخصيات مصرية بارزة مثل الدكتور **لويس عوض**، والأديب **فتحى غانم**، والدكتور **إبراهيم ابو السعود** رئيس قسم المعلومات والبحوث «بالأهرام»، ولقاء مع **احمد فؤاد رسلان** الملحق الثقافى المصرى فى إسرائيل.

شمس الدين موسى



غزة ـ أريحا: سلام أمريكى

للمفكر «إدوارد سعيد» عديد من المؤلفات التى لا يمكن إغفالها خاصة بعد أن نقلت إلى العربية، وعلى رأسها كتابه الجامع بعنوان «الاستشراق» وهو الكتاب الذى ظهرت فيه ثمار مكوثه فى الغرب واطلاعه على كثير من الجوانب فى قضية الاستشراق، خاصة علاقة «الاستشراق» بالدوائر السياسية الغربية مثل وزارات الخارجية ومراكز الضغط والتخطيط المختلفة، بل والجامعات. كما ظهر له كتاب آخر يمزج بين الفكر والسياسة بعنوان «تغطية الإسلام» ويبرر فيه «إدوارد سعيد» كيف يتعامل الإعلام الغربى بشكل عام والأمريكى بشكل خاص مع الإسلام والدولة الاسلامية؛ وكيف توصل جوانبه المختلفة للقارئ الغربى والأمريكى. ومن الكتب المهمة التى لم يذع انتشارها لإدوارد سعيد الكتاب الذى جمع فيه مقالات وأبحاث عديدة حول القضية الفلسطينية؛ سواء من المتعاطفين معها أو من المتعاطفين مع إسرائيل، وكان بعنوان «إلقاء اللوم على الضحايا» وقامت بترجمة الهيئة العامة للاستعلامات فى مصر ...



ويأتى فى الفترة الأخيرة كتابه «غزة ـ أريحا: سلام امريكى» ليكون آخر كتاب «لإدوارد سعيد» يخرج فيه عن طابعه الفكرى باعتباره مفكرا عربيا يعيش فى الغرب، ليصبح فيه المواطن الفلسطينى بالدرجة الأولى، حيث يحاول أن يضىء كثيرا من الجوانب والثغرات فى الاتفاق الفلسطينى الإسرائيلى حول قيام سلطة وطنية فى غزة وأريحا، ولأن هذا الكتاب يعتبر كتاب الساعة أى أنه يعنى بمناقشة موضوع شديد الأهمية فى مسار القضية الفلسطينية، ومستقبل العالم العربى وعلاقته بإسرائيل، فلقد قام محمد حسنين هيكل بتقديمه للقارئ العربى، الذى قد يجهل أهمية إدوارد سعيد ودوره الثقافى العام فى الغرب، وبوصفه يمثل فلسطين الشتات، حيث عاش سنين طويلة بالخارج، وعانى معاناة أبناء فلسطين الذين يتحرقون شوقاً

لوجود وطن لهم معترف به فى كل أنحاء العالم....

وإذا كان هناك - كما هو معروف - بين الفلسطينيين من لم يعترف بالاتفاق بين المنظمة ودولة إسرائيل ممن يشتغلون بالعمل السياسى المباشر. فإنه ولأول مرة يصدر عن مثقف محايد بعيداً عن المنظمات الفلسطينية وتشابكاتها المعقدة، وهو يمثل صوت المفكر العربى الفلسطينى، الذى يضع علامات الاستفهام أمام الثغرات التى وصمت الاتفاق.. وهو ما جعل الكاتب الكبير «**محمد حسنين هيكل**» يقول عنه فى تقديمه للكتاب:

«إننى أحمد الله أن هناك تياراً من فكر عربى مازال - رغم التيه والضياع - بعيداً عن سيطرة الخلفاء أو السلاطين، والمماليك، خصوصاً وأنها هذه المرة وفى هذا العصر ليس بعد المسافات، وإنما هى مسافة الاستقلال الذى يحق للمثقف أن يحتفظ به، وقد احتفظ به **إدوارد سعيد** فعلاً بكبرياء عالم والتزام مفكر وأحزان وطنى رأى أن يأخذ قضيته ويذهب بها إلى الناس محتفظاً لها بكل جلال الفكر ورقيه - لكنها نغمة حزينة لرجل جعل من أعصابه أوتاره، فراح صوته وسط عصف الريح كأنه أنين قلب مجروح وإن بقيت إرادته أقوى من جرحه وهو يدرك أن ما وقع وقع، وأن العودة منه مستحيلة.... لكن واجبه يفرض عليه أن يتكلم وقد فعل...» وكان لهذا الحديث النقدى المؤثر وغير الطويل والخالى من الأناشيد الذى اقترب كثيراً من روح العلم، أكبر الأثر لا على أبناء الشعب الفلسطينى وحدهم، وإنما على المثقف العربى الذى يراقب ما يحدث، وهو بعيد عن عالم السياسة، فلقد قرب حديث «**إدوارد سعيد**» الهوة بين المثقف المحايد والسياسى، ولم لا؟ فالقضية ملك الجميع وتتجه بإشعاعاتها نحو المستقبل..

«نظرة حول موضوعات الكتاب»

وجدير بالذكر أن الكتاب حوى عدداً من الموضوعات كتبها «**إدوارد سعيد**» ما بين سبتمبر ١٩٩٣، وحتى أغسطس ١٩٩٤، تناولت جميعها ما يجرى على الساحة الفلسطينية الإسرائيلية من اتفاقات وإن كان قد ربط ما جرى أمامه فى الماضى من ملاحظات رأى أنها دعمت ما جرى فى بنود الاتفاق الذى لم يرض كثيراً من الفلسطينيين، كما يرى أن معظم الفلسطينيين فى كل أنحاء العالم لم يسهموا إلا بجانب ضئيل - على حد قوله - مما فى وسعهم الإسهام به على صعيد القضية الوطنية، وأن الفلسطينيين - فى رأيه - لم يحققوا شيئاً بالمقارنة بالتجمعات اليهودية، على الرغم من وجود إمكانات ضخمة بين صفوف الفلسطينيين، ويستند فى هذا إلى - وجود أعداد كبيرة من الفلسطينيين، الموهوبين والناجحين ممن لمعت أسماؤهم سواء فى العالم العربى، أو أوروبا أو الولايات المتحدة فى مجالات عديدة مثل الطب، والقانون، والتخطيط، وهندسة العمارة، والصحافة، والصناعة، والتربية، والمقاولات...

ويوجه «**إدوارد سعيد**» نقده اللاذع للقيادات الفلسطينية حول قضية القدس، وهى القضية التى لاتهم الفلسطينيين وحدهم، وإنما الفلسطينين، والعرب، والمسلمين، والمسيحيين. فيقول:

«مبلغ علمى أن القدس لم تكن فى أى يوم محور استراتيجية فلسطينية مكثفة، لم تكن هناك مطلقاً حملة منظمة لمقاومة السيطرة الإسرائيلية على المدينة والمناطق المحيطة بها، وهكذا فإن «**خيار غزة - أريحا**» يبدو مثل فخ أو خطة محكمة لإلهاء الطاقات الفلسطينية بمهمة السيطرة على الأطراف البعيدة، وإدارتها، بينما يترك القلب للإسرائيليين..»

وربما يرى البعض فى هذا الرأى نوعاً من المغالاة، لكن الحقيقة أن من هو فى موقع «**إدوارد سعيد**» الذى يعيش فى الولايات المتحدة وبين رجال البحث العلمى والاستراتيجى، والذى على علاقة دائمة بالدوائر العالمية واليهودية، وصاحب (**إلقاء اللوم على الضحايا**) لا يستغرب ذلك، لأنه فى كل يوم تتم عشرات اللقاءات مع أساتذة وباحثين يهود من أمامه أو من حوله، مما يجعل لصوته وزنه. وقد تقابل مع الخبير الهولندى « «**يان دى يونغ**» - كما يسجل فى كتابه وأضاف إليه كثيراً مما يُجهز للقدس فى الدوائر الإسرائيلية، ويورد على لسان الخبير المذكور:

«تتلخص الفكرة الإسرائيلية حول القدس بأنه يمكن إحاطة القدس بحلقتين من المستوطنات متحدتى المركز (**إحداهما**

تضم مستوطنات راموت،ونيف ياكوف، وتالبيوت، وجيليو، وتضم الثانية مستوطنات رخس شوجات، وهارهوما حيث تجرى عملية التشييد حاليا) تحيط كل منهما بالأخرى، و بشكل ذلك من حيث المساحة معظم وسط الضفة الغربية...... كما قُدّم اقتراح ببناء مدينة جديدة تتسع لما يقرب من (٣٠٠) الف شخص تسمى القدسى الجديدة بالقرب من المنطقة وراء الحلقتين المشار إليهما ،ويقضى هذا الاقتراح بأن تعطى هذه المدينة الجديدة للفلسطينيين بديلاً عن القدس الحقيقية». ويوجز **إدوارد سعيد** رأيه بوضوح فى اعتباره أن الاتفاقيات التى تم إبرامها مع إسرائيل ليست إلا محصلة للاستسلام العربى غير الضرورى، وغير الحتمى، وذلك يتضح منذ المفاوضات السرية التى جرت فى أوسلو بين إسرائيل ومنظمة التحرير، وانتهاء بالاتفاق الإسرائيلى الأردنى. كما يرى أن هذا الاتفاق هو الذى مكن إسرائيل من تحقيق كافة أغراضها التكتيكية على حساب النضال العربى الوطنى والكفاح الفلسطينى، فلقد كسبت إسرائيل الاعتراف العربى والإسرائيلى دون التنازل عن سيادتها على اغلب الأرض العربية المحتلة

وفى النهاية ارى أن كتاب «غزة - اريحا - سلام أمريكى» يزخر بعشرات المواقف والأحداث التى لا تبعد دور الولايات المتحدة عن التواطؤ مع إسرائيل، فكما ساعدتها فى الحروب المتوالية بينها وبين العرب فإنها لم تتخل عنها فى أثناء التمهيد إلى تلك الاتفاقات أو فى اثناء إجرائها. الكتاب مملوء بالألم و الإحساس بالحقائق التى يعرفها، والتى لا بد أن تكون أمام القارئ فى مقابل ما أسماه بلغة الرياء والنفاق وخداع الذات. وهو يرى أن كثيرًا من الفلسطينيين يشاركونه آراء ه....

وإن كان الكتاب قد حفل بكثير من العبارات الغاضبة والناقمة على القيادات الفلسطينية إلا أنه لم يصل إلى مستوى اللغة الصحفية النابية، والتى تعودناها من أصحاب الآراء المختلفة، لكن ظلت لهجة الكاتب فى كتابه دائماً مدعمة بالأسانيد وغير نابية، بل هى تحتاج للرد عليها، أو تعديل المواقف حتى تتحقق الآمال الوطنية للعرب والفلسطينيين على وجه الخصوص.

جمال أحمد الرفاعى



أثر الثقافة العبرية فى الشعر الفلسطينى المعاصر*

دراسة فى شعر محمود درويش

يعد الشاعر الفلسطينى **محمود درويش** واحدا من أبرز الشعراء الفلسطينيين والعرب المعاصرين، وقد جذب شعره منذ عقد الستينيات اهتمام النقاد والباحثين، كما أن شعره أثار منذ ذلك الحين ردود أفعال متباينة فى أوساط دارسى الأدب العربى الحديث الذين تباينت آراؤهم فى شعره، فمنهم من اتهم شعره بالخطابة، ووصمه بعدم نضج أدواته الفنية، ومنهم من رأى أن شعره يعد ثورة حقيقية على كل التقاليد والأعراف الأدبية السائدة فى الشعر العربى.

ورغم تباين الآراء حول القيمة الفنية لشعر **محمود درويش** وحول مكانته فى تاريخ الشعر العربى الحديث والمعاصر، فإنه لاخلاف حول أنه يعد من أبرز الشعراء العرب الملتزمين بقضايا شعبهم، فلقد جعل شعره منذ البداية تعبيرا عن معاناة الشعب الفلسطينى وطموحاته من أجل الخلاص من الواقع المرير تحت وطأة الاحتلال.

أما هذه الدراسة التى صدرت مؤخراً، فهى لا تسعى إلى تقييم مراحل التطور الفنى لشعر **محمود درويش** و التعرف على مفردات خطابه الشعرى، وإنما تهدف إلى بحث جانب جديد من شعره لم يحظ بعناية الباحثين: إذ يسعى الباحث فى دراسته إلى رصد أثر الثقافة العبرية فى شعر **محمود درويش**. ويعتمد الباحث فى افتراضه هذا على إحدى المقولات الهامة التى وردت فى كتاب «شىء عن الوطن» الذى ورد به: «**من حسن حظى ظهرت فى حياتى صورة اخرى مناقضة للحاكم العسكرى. وعندما انتقلت إلى مدرسة كفر ياسيف التقيت هناك بشخصية يهودية تختلف تمام الاختلاف. هى شخصية المعلمة شوشنه التى لا امل الحديث عنها. لم تكن معلمة. كانت امًا. لقد انقذتنى من جحيم الكراهية. لقد علمتنى شوشنه ان احب التوراة باعتبارها عملا ادبيا، كما علمتنى التعرف على جماليات شعر بياليك بعيدا عن التحمس لانتمائه السياسى، وإنما لحرارته الشعرية.**»

ويدل ما ذكره الشاعر هنا على أن معرفته بجماليات العهد القديم الأدبية وبجماليات شعر **بياليك** تمت عبر واحدة من أكثر قنوات اتصال الثقافات قسوة ومرارة، حيث إن احتلال إسرائيل لوطنه هو الذى أتاح له إمكانية التعرف على العبرية لغة وأدبا. ويتفق هذا الرأى مع ما ذهب إليه

---

* صدر هذا الكتاب عن دار الثقافة الجديدة ١٩٩٤ ـ ١٢٥ صفحة والعرض المقدم هنا بقلم مؤلف الكتاب.

د. **محمد غنيمى هلال** رائد الدراسات المقارنة فى عالمنا العربى؛ إذ جاء فى كتابه «الأدب المقارن»: **«والحروب المدمرة المشئومة قد تكون طيبة الأثر من جهة الإخصاب العقلى، بإتاحة فرص التأثير والتأثر بين الآداب».**

وتعد هذه المقولة التى جاءت فى كتاب «شىء عن الوطن» للشاعر **محمود درويش** على قدر كبير من الأهمية؛ إذ تكشف عن طبيعة المصادر الأدبية التى استقى منها **محمود درويش** بعض رموزه وصوره الشعرية. ويكمن وجه الإثارة فى أنه بالرغم من أن **الشاعر** يعبر فى أشعاره وكتاباته النثرية عن نقده للفكر الصهيونى وللممارسات الإسرائيلية تجاه العرب، وبالرغم من تبنيه لآراء وأفكار معادية للأسس الفكرية والعقائدية التى قام عليها الكيان الإسرائيلى، إلا أن هذه الدراسة توضح مدى ذكاء الشاعر فى توظيف رموز من تراث عدوه لخدمة قضيته.

وتتكون هذه الدراسة من ثلاثة فصول، ويتناول الباحث فى الفصل الأول الخلفية الاجتماعية والثقافية لشعر **محمود درويش**، وألقى الباحث خلال هذا الفصل الضوء على طبيعة المناهج التعليمية التى كان يتعين على **محمود درويش** تلقيها، كما كشف من خلال استخدامه لبعض المراجع العبرية الحديثة عن أن **ديفيد بن جوريون** سعى إلى عبرنة عرب ١٩٤٨ بل وتهويدهم لحل المشكلة الفلسطينية.، ويدل هذا الأمر على أن إسرائيل لم تكن ترغب فقط فى عبرنة وعى الفلسطينيين وتهويده وإنما كانت تسعى إلى القضاء عليهم بل وتصفيتهم عقائديا.

ولاشك فى أن هذه السياسة التى انتهجتها إسرائيل تجاه الفلسطينيين قد أثرت تأثيرا بالغا فى وعى **محمود درويش** الذى عبر فى أحد أعماله عن مدى إحساسه بتمزق هويته وغموضها. فجاء فى كتاب «شىء عن الوطن:» **«هل انت قادر على تمثيل الجوهر الفلسطينى بعلم إسرائيلى؟ او هل ستكون الشىء ونقيضه فى آن واحد، وقبل ذلك كله من انت؟»** وتعبر كل هذه التساؤلات عن مدى أزمة الهوية التى واجهها الشاعر فى وطنه المحتل، ولكننا لا ندرى لماذا لم يُظهر الباحث أن هذه الأزمة كانت من أهم الأسباب التى دفعت الشاعر فيما بعد للرحيل عن وطنه، ولنا أن نتصور أن هذا الخروج كان بمثابة محاولة لإنقاذ الذات من محاولات العبرنة والتهويد المستمرة.

أما الفصل الثانى من هذه الدراسة، فهو يتناول أثر العهد القديم فى شعر **محمود درويش**، كما أن الباحث يشير فى ثنايا هذا العمل إلى أثر العهد القديم فى أعمال سائر الشعراء الفلسطينيين مثل الشاعر **سميح القاسم**، والشاعر الراحل **توفيق زياد**. ويهتم الباحث فى هذا الفصل بالتعرف على دلالات العديد من الرموز العبرية الخالصة التى كثيرا مايستخدمها **درويش** فى شعره، فقد أشار الباحث - على سبيل المثال - إلى دلالات رمز بابل الذى جاء فى أكثر من قصيدة، نذكر من بينها قصيدة (مزامير) التى جاء بها:

... يا أطفال بابل

ياواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تحصدون الدمع (...)

كما جاء هذا الرمز فى قصيدة (رحلة المتنبى إلى مصر)

ويشير رمز بابل المستوحى من **الثقافة اليهودية** فى هذه الأبيات إلى المنفى، وبينما كانت **بابل** هى المنفى الذى سبى فيه اليهود على أيدى **نبوخذ نصر** فى أعقاب انهيار المملكة، فإن الباحث يكشف لناعن أن **محمود درويش** يطلق على المنفى الفلسطينى فى القرن العشرين لفظ بابل للإيحاء بأن التجربة الفلسطينية فى المنفى لا تختلف كثيرا فى قسوتها عن تجربة الشتات اليهودية، كما أشار الباحث فى دراسته إلى بعض الشواهد العبرية المترجمة والتى تضمنت رمز بابل، وكان الغرض من هذه الإشارة المقارنة بين دلالات هذا الرمز فى الشعر الفلسطينى ممثلا فى محمود درويش ودلالاته فى الشعر العبرى. كما أشار الباحث أيضا إلى دلالات رموز أخرى فى شعره مثل **حبقوق وإشعيا وارميا والمزامير**.

وأوضح الباحث فى هذا الفصل أيضا مدى تأثر سائر الشعراء الفلسطينيين بالعهد القديم، فقد تبين من خلال هذا الفصل اعتماد **سميح القاسم** فى إحدى قصائده على بعض فقرات العهد القديم، فقد جاء فى قصيدة «مراث»: -

تأتى أيام تنكرها الشمس فتنكرك الأيام

يا من تعمل فى عينى الشر وتقهر فى عينى الأيتام

يامن ملأت «أوديته» الشرق خطاياك

مضى فرح قلبنا، صارقصنا نوحا

سقط إكليل رأسنا

ويل لنا لأننا قد أخطأنا

ويوضح الباحث أن البيتين الأخيرين مقتبسان بالنصّ من الإصحاح الخامس من سفر **مراثي أرميا** ..

وإذا كان الباحث قد كشف لنا عن تسلل العديد من الرموز اليهودية إلى شعر **محمود درويش**، وأوضح لنا كيف وظف الشاعر مثل هذه الرموز لخدمة قضيته، فقد تناول في الفصل الأخير من دراسته أثر شعر **بياليك** في أعمال **محمود درويش**، واعتمد الباحث في افتراضه هذا على ما ذكره الشاعر في كتاب «شيء عن الوطن». ويتضح من هذا الفصل أنه بالرغم من تباين - إن لم يكن تناقض - أهداف التجربة اليهودية التي عبر عنها **بياليك** في الشتات مع طبيعة التجربة الفلسطينية، إلا أن بعض الصور الفنية التي استخدمها **بياليك** تسللت إلى شعر **محمود درويش** خاصة تلك الصور التي عبر **بياليك** من خلالها عن قسوة الإحساس بالاضطهاد، فقد عبر **بياليك** (١٨٧٣ - ١٩٣٤) عن قسوة الإحساس بالاضطهاد في قصيدة عن المذبحة جاء بها:

وكل الأرض مشنقة لي

ونحن - نحن الأقلية

إن دمي مستباح

وقد نظم **بياليك** مثل هذه الأبيات في أعقاب مذبحة **كيشنيف** التي تعرض لها اليهود في روسيا، وبالرغم من أن أشعار **بياليك** عبرت في أحيان كثيرة عن فكر الحركة الصهيونية، إلا أن هذا الأمر لم يحل دون تسلل تشبيه الأرض بالمشنقة إلى كثير من أشعار **محمود درويش** فجاء في إحدى قصائده:

كل جذع لمسته راحتي طار سحابة

كل غيم خط في أغنيتي صار كآبة

كل أرض أتناها سريرا

تتدلى مشنقة

كما جاء في قصيدة «هذا خريفي» كله:

لا شيء يأخذني إلى شيء..
وينسدل الفضاء عليّ مشنقة

وجاء في قصيدة «أحمد الزعتر»:

ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج

كانوا يعدون الجنازة

وانتخاب المقصلة

وجاء في قصيدة «بيروت»:

ومن المحيط إلى الجحيم

من الجحيم إلى الخليج

ومن اليمين إلى اليمين إلى الوسط

شاهدت مشنقة فقط

شاهدت مشنقة

بحبل

واحد

من أجل مليوني عنق

وفي موضع آخر من هذا الفصل قارن الباحث بين تجليات المنفى وتقنيات الحنين إلى الوطن في أشعار كل من **درويش** **وبياليك**.

متابعات
سينما وادب

جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ ـ ١٩٩٤)
رحيل السندباد الذى لم ينس جذوره الفلسطينية

«أشعر أن الحياة لو لم يكن فيها متسع للجديد مما أريد أن أقوله، لما هَمَّنى إن هى أفلتت من يدى»، هذا هو ما أفضى به فقيد الثقافة العربية: **جبرا إبراهيم جبرا**، قبل سنوات من رحيله فى يوم الاثنين الثانى عشر من ديسمبر، وفى هذه العبارة الدالة نلمس جوهر رحلة الفقيد الكبير مع الفن والكتابة؛ من حيث هى رحلة زالت فيها الحدود بين الحياة والفن، حتى لقد أصبحت حياته هى فنه وفنه هو حياته، وأصبح الحلم والواقع ـ وجهين لعملة واحدة فى هذه الرحلة الصوفية التى كان **السندباد** فيها هو الرمز الفاعل والوحى المتجدد.

ورمز **السندباد** ليس غريبا ولا مقحما فى هذا السياق. فقد كان



جبرا نفسه يعترف بأن الأسطورة التى تكمن فى أعظم فن عند العرب، الا وهو فن الشعر، هى فى معظمها التى يوحى بها **السندباد**:«أسطورة الضرب فى غمار المجهول والتجلد فى أشق الصعاب والخلاص عن طريق

الغرق والحريق والفاجعة الجماعية» كما يعبر الراحل الكبير. إن كلا من الشاعر والروائى والرسام والناقد يمثل بعدا من أبعاد شخصية **جبرا** ويضىء جانبا من جوانب قلقه الإبداعى المتصل، وقد أحصى له الناقد **فاروق عبدالقادر** أكثر من خمسين كتابا تتوزع على فنون الكتابة المختلفة من شعر ورواية ونقد وترجمة فى شتى المجالات، خاصة النقد الحديث والفلسفة، ومن أهم هذه الكتب فى مجال النقد: (فلسفة الفن) **الكسندر إليوت**، و(الأسطورة والرمز) لمجموعة مؤلفين، و(قلعة آكسل) لـ **إدمون ويلسون**، وأهمها فى مجال الفلسفة: كتاب (ما قبل

الفلسفة) لـ: **هنرى فرانكفورت** وآخرين، أما أعماله الشعرية فقد نشر منها ثلاثة دواوين هى (تموز فى المدينة) عام ١٩٥٩، و(المدار المغلق) عام ١٩٦٤، و(لوعة الشمس) عام ١٩٧٩. وأما الروايات فأهمها (السفينة) عام ١٩٧٠ و(البحث عن وليد مسعود) عام ١٩٧٨ و(الغرف الأخرى) عام ١٩٨٦، وروايته التى اشترك معه فيها الروائى **عبدالرحمن منيف** تحت عنوان (عالم بلا خرائط) عام ١٩٨٢. هذا خلاف قصصه القصيرة ومقالاته النقدية العديدة التى صدر معظمها فى كتب مثل: (الرحلة الثامنة) عام ١٩٦٧ و(ينابيع الرؤيا) عام ١٩٧٩ و(الفن والحلم والفعل) عام ١٩٨٦.

وهذا الإنتاج المتعدد فى مجالات الكتابة والترجمة والإبداع الفنى من خلال أكثر من فن أدبى، مضافا إليها فن الرسم، قد يفهم على أنه نوع من التشتت وعدم التركيز فى فن بعينه، ولكن **جبرا** كان يفسر ذلك تفسيرا مقنعا على أنه حركات متعددة لسيمفونيات متعددة، كل حركة من هذه الحركات تكمل السابقة وتؤدى إلى اللاحقة؛ وبهذا التفسير نستطيع أن نفهم قول **جبرا** بأنه كان من خلال هذا التعدد فى الإنتاج إنما «يسعى إلى دمج المتناقضات وتحويل النشاز إلى تناغم عميق غامض» وهذا هو السر فى الطابع الصوفى لتجربته الخصبة عبر مسيرته الإبداعية الطويلة منذ كان يعيش بجوار القدس فى فلسطين، إلى أن أجبره الاحتلال الإسرائيلى عام ١٩٤٨ إلى الخروج مع من هاجروا من الفلسطينيين فى ذلك الوقت، لكى يستقر فى العراق، ثم يكتسب الجنسية العراقية.

غير أن **جبرا** لم ينس أبدا أنه فلسطينى، لا فى مواقفه ولا كتاباته، يقول عنه الناقد العراقى **ماجد السامرائى**:

«.. فهو بوصفه فلسطينياً، يكتسب من فلسطينيتة عمق الانتماء إلى الأرض والتاريخ، حتى لتصبح الذاكرة - ذاكرته هو - جذرا يمتد عميقا فى الأرض والتاريخ، مجابها النفى والاجتثاث. ولعل هذه هى المدلولات الأكبر وضوحا فى كتاباته».

ويعترف جبرا نفسه أنه كان يحس بذلك، وكثيرا ما كان يعبر عنه، فهو مثلا يقول: «إن لفلسطينيتى فعلها الدائم فى خيالى. ولاريب فى أن نوع الطفولة التى عشتها، وصلتها بالأرض.. صلتها بالأشجار والرياح.. صلتها بالأشواك والقرّيص.. صلتها بالزيتون والأعناب.. صلتها بالجبال البعيدة التى تراها تحيط بك أينما كنت أنت، فى الجبل والآفاق التى تراها أبعد منها... هذا كله لاشك فى أنه ترك أثرا مستمر الفعل فى خيالى».

وليست فلسطين مجرد طبيعة وأرض، ولكنها كيان فاعل وزاد روحى مستمر كان يستمد منه **جبرا** طاقة متجددة، يقول: «أصبحت أرى كل شىء من خلال المنظور الفلسطينى، أو من خلال منظور التجربة الفيزيائية للطبيعة الفلسطينية، بكل ما يتصل بفلسطين من معان، قد تكون، فى البدء، معانى الفضيلة والحب.. معانى الآلام والصلب، ثم المعانى السياسية اللاحقة التى يعرفها كل فلسطينى.. وبعد ذلك معانى المنفى الفلسطينى... فهذه كلها، سواء أردت أم لم ترد، عناصر تفعل فعلها الدائم فى النفس، وفى الذاكرة..»

ولاشك فى أن هذا الحضور الفلسطينى لم يكن خاصا بالكاتب الكبير الراحل **جبرا إبراهيم جبرا** وحده، فهو موجود وفاعل لدى كل الفلسطينيين المهاجرين فى شتى المهاجر، وخير مثال على ذلك المفكر الفلسطينى/ الأمريكى الكبير: **إدوارد سعيد.**

هند الدرملى

مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثامن عشر

انتهت يوم ١٠ ديسمبر الماضى أيام الدورة الثامنة عشرة من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الذى حمل هذه المرة مذاقا خاصاً، ربما بسبب كم الأفلام التى عُرضت فيه (أكثر من مائة وتسعين فيلما) سواء فى المسابقة الرسمية أو مسابقة **نجيب محفوظ** أو القسم الإعلامى أو مهرجان المهرجانات أو أفلام المكرمين أو قسم سينما المرأة أو (أضواء على ..) أو برنامج سينما (الشيكانو أو السينما الأفروأمريكية).

وهكذا فإن دورة هذا العام كانت تعج بالأفلام، حت قال البعض إن المهرجان صار هو نفسه - مهرجان المهرجانات.

ويعكس العام الماضى، كان المهرجان هذا العام موفقا إلى حد كبير فى اختيار ضيوفه، فكان على رأسهم المخرج الأمريكى المبدع **أوليفر ستون** الذى عُرض فيلمه الجديد: قتلة بالفطرة Natural Born Killers فى الختام وهو تحفة سينمائية مليئة بالدلالات ، يتميز بتكنيك عالٍ لا يرقى إليه إلا القليلون من امثال **ستون** ؛فجمال الصورة عنده آسر حتى فى مشاهد العنف البشعة، مع لغة سينمائية متقدمة جدا ومرهفة وواعية، فى الوقت نفسه كان النجمان الأميريكيان: **نيكولاس كاج ومارشا ميسون** من ضيوف المهرجان حيث عرضت بعض أفلامهما فى قسم التكريم. واستكمالا لقائمة المكرمين - والتى تفقد معناها كلما تتسع - تم تكريم **شادية وفريد شوقى** والمنتج **جمال الليثى** والمخرج **هنرى بركات** ، ومن المجر تم تكريم المخرج **بيتر باسكو** ومن إسبانيا المخرج **خوسيه لويس جارسيا** ومن الولايات المتحدة **سيڤن جرينوولد** وهو

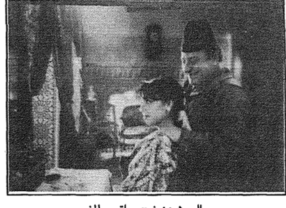


الفيلم التركى: الثعبان



الفيلم الأوكرانى: الفانتازيا القاسية







البحث عن زوج مراتى ـ المغرب

قتلة بالفطرة ـ أمريكا

منتج ، وكاتب السيناريو الأذربيجانى رستم إبراهيم بيكوف والمخرج الفرنسى باتريس ليكونت والمنتج الفرنسى دانييل توسكان وبلانتيه والمخرج الإنجليزى مايكل وينر والمنتج الأمريكى الأشهر إيريك بيسكو، وهو كذلك رئيس لجنة التحكيم الدولية للمهرجان. وعُرض لجميع المكرمين ـ عدا المصريين ـ عددٌ من أفلامهم الشهيرة .

من أفلام المسابقة الرسمية:ـ

ومن أفلام المسابقة الرسمية أثار عدد من الأفلام الإعجاب أو الدهشة، فهناك عروض حازت القبول النقدى بشدة وأخرى أثارت التساؤلات . من عروض النوع الأول الفيلم البولندى «صيف الحب» الذى تدور أحداثه فى الريف حيث شاب يحب فتاتين . ورغم أن الفيلم تقليدى من حيث الفكرة والمعالجة إلا أن مخرجه أبدع عملاً ناعماً وجميلا وتضافرت عناصر الفيلم لإنجاحه من الأبطال إلى الموسيقى والصورة المخملية والتى تجعل الفيلم شديد الخصوصية ولكن لاشك فى أن أجمل هذه العناصر هو المونتاج الذى كان يستحق جائزة على ذكائه ورقته واستخدامه لتقنيات ـ مثل الحركة البطيئة ـ جعلت الفيلم يمس المشاهدين وينقلهم إلى عوالم الأبطال الداخلية.

كذلك نال الفيلم الأوكرانى «الفانتازيا القاسية» وهو العمل الأول لمخرجته إيلينا دميانكو إعجاب النقاد وهو فيلم مدته خمسون دقيقة يدور فى إطار فانتازى حول ساحرة تخطف شابا فتنت بجماله ولكنها لا تريد أن تستخدم السحر ليحبها بل تستخدم الطبيعة، فتغيرها وتزيدها جمالاً حتى ترهف مشاعره، لكن الفتى يحب راعية صغيرة، وتنتقم منها الساحرة فى النهاية بإعادة الفتاة طفلة صغيرة ونفى الشاب خارج مملكتها . والفيلم قطعة من الشعر الجميل شديد التكثيف وكان يستحق جائزة لكون مخرجته وكاتبة السيناريو شابة صغيرة وهذه هى تجربتها الأولى.

كذلك عُرض فيلم مجرى بعنوان (ضباب) وأثار عديداً من التساؤلات خاصة أنه غامض قليلا، ولكنه أثار الإعجاب كذلك لأنه كمعظم الأفلام المجرية ـ بل وأفلام أوروبا الشرقية بوجه عام ـ يتميز بمستوى جمالى عال للغاية (الصورة ، الإضاءة، الموسيقى) تسيطر على أجواء الفيلم وتمنحه بعداً حميمياً خاصة وأن الفيلم فى أغلب مراحله مواجهة لأبطال مع دخائلهم المليئة بالمعاناة والمرارة.



نور الشريف ـ ليلة ساخنة الفيلم الفائز بجائزة الهرم الفضى

ليلى علوى ـ هشام سليم قليل من الحب كثير من العنف

وربما كان للدهشة معنى آخر فى فيلم «قصة ثعبان» للمخرج التركى الشاب كاتليج اثامان وهذا هو فيلمه الروائى الأول. ولا يسعنا للتدليل على مدى أهمية الفيلم من الإشارة إلى أنه عُقدت عنه ندوتان فى يومين متتاليين واضطر النقاد إلى استكمال الندوة فى اليوم التالى وحاول كل منهم أن يجد للفيلم مرجعية ما. فقال البعض ان اثامان تشغله قضية الغزو الأميركى للثقافة التركية، واخرون أرجعُوا أسلوب الفيلم لكون اثامان كاتب مسرحى أصلا، وفئة ثالثة رأت أن أسلوب المخرج الغرائبى يعود إلى الثقافة الإسلامية القائمة على الدوائر (القمر ـ العمارة ـ التاريخ)، وهذا كله يشير إلى أننا أمام عمل قال المخرج نفسه إنه غير تقليدى، وقد أراد منه أن يبتكر لغة سينمائية خاصة به ـ بغض النظر عن اسمها ـ تقوم على تعدد مستويات الرؤية وعدم وجود ما يسمى بخط الأحداث فالأحداث دائرية ولا يوجد للفيلم بداية ووسط ونهاية ولا توجد موعظة من الفيلم أو رسالة يقولها المخرج لأحد؛ ويعتمد الفيلم على تكنيك مميز: صورة باهرة، وعدة قراءات لكل جملة سينمائية .

مهزلة الأفلام العربية :

رغم كون المهرجان مصريا، إلا أنه لا يولى السينما العربية أى اهتمام ، اللهم إلا العروض التى حصلت على جوائز فى مهرجانات عالمية كالفيلم الجزائرى الرائع ـ «باب الواد الحومة» وفيما عدا ذلك لم يكن هناك أى احتفاء بالسينما العربية، فقد عرضت كل الأفلام العربية فى سينما أوديون وليس فى قاعة المؤتمرات رغم أن أوديون ليست مجهزة وليس فيها إمكانات العرض من الأصل، حتى أن ماكينات العرض أفسدت النسخ التى عرضت فيها، وحدث هذا لعرض مثل (ياريت) وهو فيلم مغربى يشارك فى مسابقة **نجيب محفوظ** وقد اضطر مخرجه إلى الانسحاب بعد بداية الفيلم بقليل بسبب سوء العرض، إذ لم يكن هناك صوت ولا صورة، ويحدث هذا فى الوقت الذى تعرض فيه أفلام فى قاعة المؤتمرات لا تدخل فى أى مسابقة أو تكريم أو أى قسم خاص، مثل الفيلم الإنجليزى الردئ (علاقة حميمة مع غريب) وذلك هو بالضبط ما حدث للفيلم اللبنانى «آن الأوان» والفيلم المغربى «البحث عن زوج امرأتى» وحتى الفيلم التونسى الرائع «صمت القصور» لم يتم عرضه فى قاعة المؤتمرات رغم أنه حصد عدداً من الجوائز الهامة لدى عرضه فى مهرجانات عالمية .


البحر بيضحك ليه ـ للمخرج محمد القليوبى


سارق الفرح ـ لوسى ـ ماجد المصرى

واستمرت المهزلة فى ندوات الأفلام العربية التى شهدت إهمالا بالغاً، فكان يخصص لكل ندوة نصف ساعة فقط ويتم استدعاء المخرج ثم تلغى الندوة أو تعقد بعد موعدها بساعات، ويكون الحضور قليلاً جداً - بسبب أن معظم الحضور لم يروا الفيلم - وأغلبهم يجاملون المخرج أو يتحاملون على أنفسهم لعدم إحراج إدارة المهرجان. والمحصلة ندوة عن فيلم لم يره أحد، وأغلب الحاضرين من الصحفيين وليس النقاد. وعن الصحفيين حدث ولا حرج، فقد كان لهم دور بارز فى إفساد معظم ندوات الأفلام بأسئلتهم السخيفة وتعليقاتهم التى تظهر جهلاً يحسدون عليه بفن السينما، ويعشقون فى الوقت نفسه حذلقة بالغة أدت إلى ضيق عدد من المخرجين بالندوات.

على الجانب الآخر عرض المهرجان كل الأفلام المصرية فى قاعة المؤتمرات وكذلك فيلم «كش مات» التونسى لأنه بطولة **شريهان وجميل راتب** ! ومع ذلك شهد عرض الأفلام المصرية أيضاً مهزلة من نوع آخر يتمثل فى الزحام الشديد وتأخير عرض الفيلم وسوء الصوت (من منخفض إلى مرتفع) وفى النهاية اكتملت المهزلة عند عرض فيلم «كش مات» بحدوث عطل فى آلة العرض، مع عدم التمكن من إصلاحه، ومن ثم عُرض الفيلم متأخرا يصحبه اعتذار من الأبطال والمخرج بأن المشاهدين لن يروا شيئا ولن يسمعوا شيئا ولكن برجاء أن يعجبهم الفيلم !

أما آخر مهازل عروض الأفلام المصرية فهى الندوات التى كانت تلى الأفلام، فهذه الندوات كانت مثالاً للمجاملات التى تدور حول لا شىء، مثل تألق الأبطال وعبقرية المخرج وروعة الفيلم، وهى بالطبع إن دلت على شىء فإنما تدل على زيف واقع السينما المصرية ومدى سطحية العاملين بها، وينسحب ذلك على كثير من النقاد الذين صارت صداقاتهم بأهل الفن تمنعهم من أداء واجبهم فى النهوض بالسينما من أزمتها عن طريق النقد الجاد المسئول.

فانتازيا الجوائز القاسية: .

ورغم أن المهرجان عرض عدداً من أجمل الأفلام العالمية التى أنتجت فى الفترة الأخيرة (أماديوس - غرفة تطل على منظر - بقايا النهار - منزل الأرواح فيلادلفيا - الملكة مارجو - جرمينال - الهند الصينية) إلا أن أفلام المسابقة الرسمية أتت فى معظمها دون المستوى المتوقع فيما عدا استثناءات قليلة نابعة من الصدفة البحتة لإنها أفلام

أولى بالنسبة لمخرجيها ، مثلا الفانتازيا القاسية للأوكرانية الشابة **إيلينا ديبانيكو** وقصة ثعبان للتركى **كاتيلج اثامان** بل وحتى الفيلم الأفضل فى المهرجان، كله، **كولونيل شابير** ومخرجه مصور شهير فى فرنسا، ولكن هذه هى تجربة الإخراج الأولى له، وهو (**إيف انجيلو**).

وهكذا فإن أفلاما عدة فى المسابقة لم تكن على المستوى الكافى للدخول أصلاً ضمن المسابقة وينطبق هذا الكلام كذلك على الفيلم المصرى الذى حصد وياللعجب - جائزتين هامتين فى المهرجان وهو فيلم «ليلة ساخنة» بطولة **لبلبة ونور الشريف** وإخراج **عاطف الطيب**. فقد كان هذا الفيلم هو أقل الأفلام العربية المعروضة فى المهرجان من حيث المستوى - قصة عادية تكاد تكون - سخيفة وهى مكررة مئات المرات عن سا ئق تاكسى يلتقى ليلة رأس السنة بفتاة عاهرة - عاملة نظافة فى الأساس - مع مطاردات ومعارك شوارع، من خلال قصة حب تنسج خيوطها بسذاجة فى حدوتة غير مبررة وغير متماسكة درامياً - فالصورة بليدة والمعالجة الفنية تقليدية ومتهافتة، كأن أدوات **عاطف الطيب** صدئت ، ومع ذلك يحصل الفيلم على جائزة التحكيم الخاصة (الهرم الفضى) **ونور الشريف** - فى أسوأ أدواره - منفعل وسطحى ولا يكاد يقترب من الشخصية ، ومع ذلك يحصل الفيلم على جائزة أحسن ممثل ! ربما لأن الجائزة كان يجب أن تذهب لممثل مصرى ولم يكن ينافس **نور الشريف** سوى **محمود حميدة وماجد المصرى**!

ويتجاهل المهرجان **جيرار ديبارديو** بطل فيلم (كولونيل شابير) الذى أدى دوره بذكاء وبراعة كبيرين ووصل فى هذا الفيلم لقمة النضوج والجمال فى الأداء، وربما قال البعض إن **ديبارديو** ممثل كبير ولا مجال للمقارنة، ولو كان ذلك صحيحاً فلماذا أعطت اللجنة جائزة خاصة للفنان الراحل **راؤول جوليا** عن دوره فى فيلم (موسم الحرق) ؟!

كذلك حصلت **ليلى علوى** على جائزة أحسن ممثلة عن دورها فى فيلم (قليل من الحب كثير من العنف) ورغم أنها أدت الدور - المركب - بتفوق، إلا أن أخريات كن يستأهلن الجائزة قبلها: مثلا **فانى أردانت** المتمكنة، بطلة فيلم (كولونيل شابير) **وجينا ديفيس** بطلة فيلم (إنجى) **ولوسى** بطلة فيلم (سارق الفرح) التى كانت انفعالاتها وملامحها معبرة وصادقة إلى درجة كبيرة. ومع ذلك فإن فيلم (كولونيل شابير) فاز بما استحق، عندما حصل على الهرم الذهبى (أفضل فيلم) وهى الجائزة الكبرى فى المهرجان، وحصل مخرجه **إيف انجيلو** على جائزة أفضل مخرج.

من ناحية أخرى كان خروج الفيلم المصرى (سارق الفرح) وهو - فى رأى معظم النقاد - أجمل فيلم مصرى فى المسابقة - بدون جائزة واحدة مخيبا للآمال، فقد توقع الكثيرون أن يحصل على الأقل على جائزة خاصة (الفيلم مكتمل العناصر، وهو من تصوير **طارق التلمسانى** وديكور وملابس: **أنسى أبو سيف** وموسيقى : **راجح داود** وإخراج **داود عبد الستار**) وهو فى النهاية تجربة شديدة الغنى بدءاً من اختيار موقع التصوير وانتهاءً بكلمات **داود عبد السيد** التى لحنها **راجح داود** - فى أول تجربة يتم فيها تلحين الكلام العادى.

وقد غابت عن المهرجان جوائز مثل أفضل ممثل ثانٍ وأفضل ممثلة ثانية وأفضل موسيقى إلخ وإلا فكيف تخرج **عبلة كامل** بدون جائزة عن دورها الرائع فى (سارق الفرح) ؟ ! حيث أدت دور العاهرة بتمكن وجمال عزيزين على سواها. وقدمته بروح جديدة تستحق عنها على الأقل جائزة خاصة، كذلك - كان **راجح داود** يستحق جائزة خاصة ، عن موسيقاه الجميلة فى فيلمين من أفلام المهرجان.

أما فى مسابقة **نجيب محفوظ** لأفضل عمل «أول» يدعو إلى الإنسانية النبيلة، فقد حصل عليها الفيلم الفرنسى (بعيداً عن الهمج) وتسلم الجائزة منتجه **ميشيل راى جافراس** بدلا من المخرجة

التى لم تتمكن من المجىء وفى كلمتـه قال **جافراس إنه يحيى المخرج اللبنانى الراحل مـارون بـغدادى** وإنه سعد بالعمل معه وحـزن لوفـاته. ولا شك فى أن مـثل هذه الكلمة تشير إلى مدى إهمال المهرجان الاحتفاء باسم مارون بغدادى أو على الأقل عـرض أفـلامـه بدلا من أى من المخـرجـين المجـربين أو الإنجليـز أو الإسـبـان الذين كـرمـهـم المهـرجـان بدون داع، بدليل أن مـهرجانات دولية كبيرة كرمته وعرضت افلامه تحية لفنان مبدع كان موته فاجعة لكل محبى السينما فى العالم.

وفى المسابقة نفسـهـا حـصل فيلم (البحر بيضحك ليه) المصرى على جائزة خاصة لدعوته إلى الحرية الإنسانية. والفيلم يدور حول موظف عادى يعيش حياته برتابة. ولكنه فجأة يثور على أصدقائه وعلى زوجته وعلى عـمله ويتـرك كل شىء ويهـيم على وجهه بدون هدف - فقط لكى ينطلق ويتحرر من القالب الذى وضع نفسه فيه ولم يتمكن من تخطيه. والفـيلم رغم بسـاطتـه إلا أن مغزاه عميق وجميل، على الرغم من بعض الهنات الفنية التى وقع فيها المخرج. وربما امكننا أن نقول أن فيلما آخر مثل (قليل من الحب - كـثـير من العنف) كـان يمكن أن يكون أجمل بكثير لولا أن مشاكل فانتازيا **الميـهى** تتجاوز حدود التكنيك الذى كان ضـعيفا جدا، رغم أن فكرة الفيلم تستلزم استـعدادا خاصـاً فى المونتاج والتصـوير والديكور. كـذلك أفلت زمـام الموقف من يد **الميـهى** فى أكثر من مشـهد خاصة تلك المشـاهد التى كـان يتـرك فـيـهـا الممثلين يخـرجـون عن النص، وكـذلك الأغنيـة التى افقدت الفيلم آخر مـا كان يمكن أن يربطه بالإبداع ، وأخـيـرا مـشـهـد النهـاية الفج المبـاشـر، والمقـحم على السـيـاق الدرامى للفيلم.

مطبوعات المهرجان:

ربما كـانت فكرة إصـدار مطبـوعـات للمهرجان - أو تواكب المهرجان - من افضل الأفكار التى نفـذت . فكانت أولاً حلقـات البحث بشأن السينما، والتى أعدتها كوكبة من افضل نقاد وباحثى السينما فى مصر والوطن العربى؛ تجـمـيعـاً ممتـازاً لتاريخ السـينمـا العربيـة الصـامـتـة والناطقـة - فى الدول العـربيـة. كـذلك صـدرت ضـمـن مطبوعات المهرجان ثلاثة كتب، الأول: ابيض واسود للناقد **على ابو شادى** حول ثلاثة من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية بدءاً من (عثمان وعلى) **لتوجو مزراحي** فى سنة ٣٩ وانتهـاء بـ (شىء من الخـوف) **لحسين كمال** سنة ٦٩، أما الكتاب الثانى فـهو كـتـاب (اتجـاهات سـينمـائيـة) للناقد **احمد رافت بهجت**، ويضم مجموعة من الدراسات التى تركز على بعض الاتجاهات والظواهر فى السـينمـا الأمـريكيـة والعـالميـة وانعكاسـهـا على الأفلام المصرية والعربية، وهى دراسـات تمزج بين التـاريخ والنقـد وتركـز كذلك على السـينمـا العـالمية الأكثـر حداثة من وجهة نظر عربية خالصة .

والكتـاب الثالث هو (السينما وقليل من السـيـاسـة) للناقد الصـحـفى **طــارق الشـنـاوى**، ويتناول الفيلم السـيـاسى فى مـصـر منذ نشـأة فن السـينمـا وتطور هذا الفيلم واتجـاهاته وموقف السلطة منه، ولكن مـشكلة الكتـاب الوحـيـدة أنه مـجـرد عـمل صحفى .

وفى النهـاية، ربما حـفل مـهـرجـان القـاهرة لـهذا العـام بالأخطاء - المقـصـودة وغير المقصودة - ولكن لا يسعنا إلا أن نغفر له كل أخطائه بسبب الموقف المشرف **لسعد الدين وهبة** برفضه مشاركة إسرائيل فى المهرجان استـمراراً للمقـاطعة، وإعلانه فى حفل الختام عن أن للمهرجان موقفاً، ربما تجـسـد أكـثر فى اخـتـيـار فـيلم الافـتـتـاح (الطريق إلى إيلات) أو كمـا جاء فى كلمته الخـتـامـيـة «نحن مع السـلام لا دعـاوى السلام، مع الحقيقة لا التلويح بها».

هالة لطفى

بانوراما ملتقى المسرح العربى بالقاهرة

فى إطار خال من البهجة ثم افتتاح الملتقى العلمى الأول لعروض المسرح العربى:وكنت اقترح بتواضع أن يكون هذا الملتقى فى مدينة الإسكندرية شتاءً حيث المسارح كثيرة و خالية. بذلك يكون هناك تنويع وتخليص للعاصمة من أثقالها التى تنوء بها وربما يبتعد بذلك المهرجان عن العراك وتضخم الذات وتغلب المصالح الوظيفية على المصلحة العامة.

تم الافتتاح الفاتر بعد الكلمات، حيث تحملت مسرحية [ليلة بنى هلال] مغبة ذلك الفتور. والعرض المسرحى من تأليف الكاتب **يسرى الجندى** وإخراج **عبد الرحمن الشافعى**، وهو أحد العرضين اللذين يمثلان مصر فى المسابقة الرسمية.

قدمت هذه المسرحية منذ أكثر من سبعة عشر عاما وأخرجها **سمير العصفورى** فى مسرح الطليعة ، وكان العرض يمثل لحظة رائدة فى وقته . ومنذ سنوات أخرجه **عبد الرحمن الشافعى** على مسرح وكالة الغورى وقدم النص مراراً فى الجامعات والثقافة الجماهيرية.

وقد بذل **عبد الرحمن الشافعى** جهداً كبيرا فى إخراجه لهذا العمل وخرج عن مألوف مفرداته الإخراجية لأول مرة مما أعطى لعرضه مساحة من التنوع والحيوية، ينقصها أن **عبد الرحمن الشافعى** حبس التفسير العصرى داخل نفسه وآثر السلامة السياسية وحرم نفسه وعرضه من إمكانية هائلة يحملها النص لإضاءة حالة العرب اليوم، أكثر من أى وقت مضى. و برغم الجهد الضخم فإن الطموح الفنى والتنوع وقضية المكان المسرحى [السينوغرافيا] لم تستوف حقها فى المعالجة وقد تفوقت مجموعة المشخصين :، وتجلى الفنان القدير حمدى غيث الذى يستحق بكل جدارة لقب [ملك المسرح]

فلسطين : مسرحية **إبريق الزيت**، تأليف **جهاد سعيد** ، إخراج : **سعيد البيطار**. بتواضع شديد وعلى الفطرة قدمت فرقة كنعان المسرحية مسرحية (إبريق الزيت) داخل المسابقة ورغم أن كل ما يأتى من فلسطين ومن سيرتها العطرة يحظى بالتأييد والاحتفاء، إلا أن هذا العرض المسرحى، رغم حسن نواياه ، يعتبر أقل العروض الفلسطينية التى عرضت بالقاهرة ، باستثناء الفنان **محمد حسين أبوكرش** الذى تحمل العبء الأكبر وحده فى دور (أبو النُص) وهذا الفنان المتمكن نفسه قضى سنوات طويلة فى سجون إسرائيل.

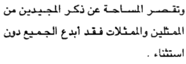
يقوم العرض على حكاية شعبية مع تسليط الضوء على الاغتراب والجرى وراء المظاهر والاتكال على الغير وخاصة الغرب فى طعامنا وملبسنا، بل تطرق النص إلى التناحر داخل القوى السياسية الفلسطينية على إبريق الزيت الذى يرمز للنور، لهذا بدت المسائل أكواما فوق أكوام من الأفكار الأخلاقية وابتعدت المسرحية عن الحكاية الأصلية وابتعدت أيضا عن البناء المسرحى الحقيقى.

الأردن : المسرحية **الزير سالم**، تأليف **غنام غنام**، إخراج **محمدالضمور**. قدمت الأردن عرضها المسرحى الجذاب (الزير سالم) على امتداد أكثر من ساعة بقاعة مسرح الشباب، ورغم جلوسنا على الأرض طوال تلك المدة، فإن البهجة والحيوية والتعبير وخيال المخرج جعل المكان الدائرى حركة لا تنقطع وجعل كل الممثلين والممثلات والملحنين والمطربين والعازفين، جعلهم كلهم مشاركين فى العرض من أوله إلى آخره.

رغم هذا الجهد الجميل: المبهج والنجاح الجماهيرى الذى تحقق لهذا العرض أكثر من كل العروض المنافسة.. ؛ إلا أن المخرج والمؤلف اكتفيا بالتقديم الساخر للحكاية دون تفسير أو إحالةرمزية ـ



ابريق الزيت فلسطين







معروض للهوى، الجزائر

كتاب النساء، تونس

وتقصر المساحة عن ذكر المجيدين من الممثلين والممثلات فقد أبدع الجميع دون استثناء .

دبي : مسرحية **قبر الولى**، تأليف وإخراج **جمال مطر**. وكان عصيبا أن تقضى أكثر من ساعة ونصف وأنت لا تعرف ماذا يدور أو لماذا يدور ولماذ! أتت هذه الفرقة التى لا تنقصها الإمكانيات أو الخبرة أو التقنية، ومع ذلك جاء عرضها هزيلا فقيرا بدائيا لا يحمل أى جمال أو خيال يذكرنا بأن ما يدور على المسرح مسرح فعلا.

وقد تكون الفكرة جيدة لوأتيحت لها معالجة جيدة ، وهي فكرة التدليس باسم الأولياء وإخضاع الجماهير للابتزاز، وحيث يموت حمار أحد العامة فيدفنه ويجعل له قبرا يخدع به الناس .

تونس: مسرحية «**كتاب النساء**» ، تأليف: **عز الدين المدنى** ، إخراج:**حمادى المزى**. قدمت فرقة دار سندباد مسرحى [كتاب النساء]، وهى للكاتب الكبير **عز الدين المدنى** الذى أصبح كاتبا عربيا ذائع الصيت . ورغم أن هذا العمل يعتبر من أرقى الأعمال التى شاهدتها إلى الآن حيث تتكامل فيه كل العناصر وتتضافر فيه كل الإمكانات ليصبح عرضا محترفا بمعنى الكلمة. إلاّ أن العرض انحرف عن الهدف الرئيسى الذى جاء من أجله وهو شعار (التراث) الذى دارت حوله كافة العروض، انحرف العرض عن الشعار الرئيسى وولج إلى العلاقة بين الرجل والمرأة، وبذلك ضاع الجهد الفنى المبذول بعيدا عن الهدف

أقول هذا لأن **عز الدين المدنى** استرسل فى تفسير العالم وكوارثه على أن الرجل هو سببها، وكذلك استرسل معه المخرج أيضا وعزفت الفرقة كلها على النغمة نفسها برغم الاتقان فى كل شىء .

الجزائر . مسرحية **معروض للهوى**، تأليف وإخراج **محمد بخيتى** وهي مسرحية تعرف طريقها إلى المهرجان بكل دقة، فقد دخلت إلى التراث عبر أكثر من محور ومزجت بين **قيس وليلى** ومهرج **الماغوط** ودون كيشوت بكل هذه الخصوبة وخفة الظل وكسرحواجز اللهجة الجزائرية المشوبة أحيانا بألفاظ فرنسية.

وأهمس لأحد أفراد الوفد الإماراتى : لا يا صديقى إن لهجة الجزائر أكثر وعورة ومع ذلك وصلت إلى الجميع وأضحكتهم وألجمتهم وذلك بفضل التمثيل الجيد والإخراج المتقن والإطار الأخّاذ.. كل ذلك جعلنا نتابع بشغف.

لبنان : **مسرحية مذكرات ايوب** ، كتابة **إلياس لحود** ، إخراج **روجيه عساف**. هذا العرض هو أكثر العروض جماهيرية وأبرزهم تقنية ، بإخراج رائع وتمثيل جميل ومتابعة هائلة امتلات مقاعد المسرح القومى وتفاعل الجمهور مع العرض الذى يقدم يوميات الحرب فى بيروت. وبرغم سخونة العرض واحتفاء الجمهور.. إلا أنه للأسف خارج نطاق التقييم ، لأن المطروح فى شعار المهرجان هو التراث وليس التاريخ، ولا أذكر كيف فات ذلك على **روجيه عساف** وعلى المسئولين ليضيع جهد هذا العرض الجميل الذى أسى الجراح وذكر بوطأة مافات وحذر مما هو آت.

عباس أحمد

رسالة لندن

صبرى حافظ

«بير جنت»
ملحمة من ضوء ولغة إخراجية جديدة

إذا كانت عبقرية المسرح اليابانى بأنماطه االمسرحية المتنوعة قد طرحت على المسرح الغربى مفردات لغة درامية جديدة، ومنطلقات متفردة فى العرض المسرحى، ومنظورا جديدا للتعامل مع الممثل والنص والفضاء المسرحى، فإن الزواج بين هذه الرؤى الدرامية اليابانية والمسرح الغربى الذى يعود إلى هذا ا لقرن، وإلى جهود عدد من كبار مخرجى المسرح الغربى من **ميرهولد** وحتى **انتونين آرتو وبرتولد بريخت**، قد أسهم بلا شك فى إثراء المسرح



هنريك إبسن

الغربى وفتح آفاق تجريبية خصبة أمامه. وها هو المخرج اليابانى المسرحى الموهوب **يوكيو نيناجاوا** Yukio Ninagawa يقلب المسيرة، ويعيد اكتشاف استراتيجيات العرض المسرحى الغربى بروح يابانية قادرة على الإبداع الخلاق داخل مفردات اللغة المسرحية الغربية نفسها، ودون إخضاعها لمواضعات المسرح اليابانى نفسه، صحيح أن روح المسرح اليابانى الإيقاعية التى تتعامل مع الخيال الخلاق وتجعله واحدا من عناصر الرؤية

الإخراجية نفسها لا تزال سارية فى العمل، ولكن صحيح أيضا أن المخرج قد حاول أن يتجنب فى العرض المسرحى أى إحالات مباشرة إلى مواضعات المسرح اليابانى أو أساليبه العرضية المعروفة. وعمد إلى تمرير استراتيجيات المسرح الغربى من خلال روح المسرح اليابانى العميقة دون مفرداته السطحية، وإخضاع المفردات الغربية ذاتها إلى قواعد اللغة الإخراجية اليابانية، بانضباطها وتساوقها الدقيق الخارق، وبجمالياتها التى تعتمد على درجة عالية من الاتساق والهارمونية،، وبوضوح مفرداتها الناصع، وبتفكيرها المنطقى المنظم الذى يخضع جماليات العرض لنوع من الدقة الحسابية الصارمة، وبتميزها المرهف بين الأنماط الدرامية المختلفة التى تفصل بين طقسيات النو Noh العريقة بإيحاءاتها الدينية المقدسة، ومسرحيات الكواكا Kowka بموضوعاتها الجادة وجلالها المهيب، وميلودرامات الكابوكى Kabuki العاطفية بإيقاعاتها السريعة، وملاهى الكيوچين Kyogen الهزلية الخفيفة الصاخبة، وتمثيليات البونراكو Bunraku التى تعتمد على الدمى والعرائس بفواصل حادة تتخلق معها روابط وثيقة بين أشكال الفرجة المسرحية المختلفة وصيغ المضامين والرؤى الفكرية المتنوعة، بالمعنى الذى يجعل الشكل وجها من وجوه المضمون التى يستحيل فصلها عنه.

هذا الجانب المهم الذى يفترض الجدل الدائم بين الشكل والمضمون، ويعى أهمية تشكلات المضمون فى بلورة رؤاه، وضرورة الوعى بدور محتوى الشكل فى التأثير على طبيعة المضمون هو الذى يكسب عرض **نيناجاوا** الذى أتيحت لى فرصة مشاهدته مؤخرا أهميته الكبيرة لأنه استطاع أن يبلور مفردات لغة مسرحية عصرية متفردة بإخراجه المتميز الذى يزاوج فيه بين خيال الشرق المتقد الجامح الذى لا يعرف الحدود أو السدود، وبين رؤى المسرح الغربى الرصينة فى أكثر تجلياتها عمقا وفلسفية. وما العرض المدهش الجديد الذى قدمه على مسرح فرقة شكسبير الملكة فى «الباربيكان» لرائعة **هنريك إبسن** الصعبة (**بيرچنت Peer Gynt**) التى تستعصى على أعتى المخرجين إلا إضافة جدية لعروضه العبقرية التى يوطد بها مكانته كواحد من أبرز المخرجين المعاصرين، ومن أكثرهم قدرة على بلورة لغته الإخراجية المتفردة. والواقع أننى كنت قد قرأت الكثير عن عبقرية نيناجاوا الإخراجية، وعن لغته المشهدية التى يعيد عبرها خلق العمل المسرحى من جديد دون أن يغير كلمة فيه. لكن ليس من رأى كمن سمع كما يقولون، وخاصة إذا كانت الرؤية هى مفتاح هذه اللغة الإخراجية المدهشة، لأن لغة هذا المخرج المسرحى، وفى هذا العمل بالذات، لغة من ضوء فى المحل الأول، لا تستطيع الكلمات نقلها، اللهم إلا صورة باهتة لها، وإذا بهت الضوء ضاع ألقه الساحر. فهى لغة تلعب فيها الإضاءة المسرحية بكل تنويعاتها من حيث شدة الإضاءة التى تستخدم كل درجات الضوء من المبهر الذى يعشى، إلى الدامس الذى لا تكاد تتبين فيه الخيط الأسود من الخيط الأبيض، مرورا بالضوء الساطع والنور المؤتلق والبلجة الخافتة والغبشة الخابية وحتى

الغسق المنطفئ؛ ومن حيث اللون الذى يستخدم كل درجات الطيف الضوئية الطبيعية وشتى ألوان الأشعة الصناعية؛ ومن حيث تشكلات الإضاءة الأثيرية فى الفراغ من اندياحها فيه إلى انبثاقها عنه، وحتى تمايز حزم أشعتها حجما ولونا وتقاطع هذه الحزم وتداخلها لتسهم فى إعادة تشكيل الفراغ وتغيير تصورنا له من خلال تجريدات الضوء المدهشة التى تحيل الفضاء المسرحى كله، لا الخشبة وحدها. كما هى العادة فى أغلب العروض، إلى كائن عضوى متكامل مترع بالحيوية والحركة، محكوم بالتوازن الحساس الدقيق بين التجسيد والتجريد من خلال استخدامات الضوء غير المسبوقة.

وقد بدأ المخرج فى لفت أنظار مشاهديه إلى اهمية عنصر الضوء فى عمله منذ المشهد الاستهلالى الأول، بل وحتى قبل المشهد الاستهلالى ذاك، حيث جعل الستارة التى تفصل المسرح عن المشاهدين مزيجا من القماش الشفيف والضوء الذى تتشكل به تصاوير وتهاويل على الشاشة/ الستارة التى تخفى بقدر ما تبين أو تفصح بقدر ما تخفى، لها دورها ودلالاتها فى صياغة عالم العمل المسرحى كله، وما أن تفتح الشاشة - الستارة فى المشهد الاستهلالى، حتى يتأكد لنا دور الضوء المثير ذاك. لأن هذا المشهد (وهو مشهد صامت لا كلام فيه، يلعب فى العرض دور الإطار الذى يؤطر به المخرج العمل كله، لإنه سيعود إليه فى نهاية العرض ليقفل به الدائرة التى افتتحها به، وليكمل بهذا دورة الإطار) يقدم لنا مجموعة من الأضواء المتحركة بسرعة فائقة والتى نجدها فى قاعات الرقص «الديسكو» وفى باحات الألعاب الألكترونية، أو فى ملاهى لاس فيجاس بإيقاعات حركاتها الضوئية المجنونة فى محاولة لتأطير العمل كله بإطار معاصر يؤكد به المخرج أن قضية العمل المسرحى الذى كتب عام ١٨٦٦ لا تزال هى قضية اللحظة الحضارية الراهنة التى نعيشها فى حاضرنا المتخم بالألعاب الإلكترونية وتهاويل أضواء الديسكو الصاخبة، ويتضافر هذا التأطير الضوئى مع التأطير المشهدى للعمل الذى أحال المسرح إلى مكعب هائل جدرانه كلها مصنوعة من الدوائر الإلكترونية المعقدة التى تجدها فى داخل التليفزيونات الترانسستور الحديثة أو فى حوائط أجهزة الكومبيوتر الضخمة. وهى جدران يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار تقريبا وتمتد حتى عمق المسرح وتغطى جوانبه الثلاثة كلها ما عدا الحائط الوهمى الرابع، وقد كان لهذا التصميم المشهدى تاثير كبير لأنه أحال العمل المسرحى كله إلى عمل يدور فى قلب واحد من أجهزة الحاضر الإلكترونية الضخمة من ناحية، كما جسد درجة عالية من التوتر بين المشهد الضخم الرحيب. والإنسان الضئيل الذى يوشك أن يكون مضيعا فى هذا الفضاء الشاسع، ولكنه لا يضيع فيه أبدا.

والواقع أن هذا التأويل المشهدى للمسرحية كان على درجة عالية من التوفيق، ويوشك أن يكون هو السر فى نجاح العرض الهائل. فالعرض الذى انفق عليه ببذخ لا يعرف التقتير، وأسهمت فى توفير ميزانيته الضخمة ثلاث دول هى النرويج التى كان النص لكاتبها الأشهر، واليابان التى كان الإخراج لابنها المسرحى المدلل، وبريطانيا التى أخرج العمل بلغتها وبممثليها؛ يتسم بقدر كبير من الثراء الفنى والمادى معا. كما أن الستارة - الشاشة التى افتتح

بها المشهد سرعان ما استحالت إلى أداة فى تغيير المشاهد والتعبير عن الحركة فى الجغرافيا، والمسرحية مليئة بالحركة فى الجغرافيا بين النرويج والولايات المتحدة والمغرب وأفريقيا ومصر، وغيرها من المناطق التى تحيل المسرحية إلى نوع من العمل الملحمى الذى يتحرك فى التاريخ بنفس درجة تحركه فى الجغرافيا. فالمسرحية مترعة بالحركة إلى حد كبير ومثقلة بالفانتازيا والشعر، فقد كانت آخر مسرحيات **إبسن** الشعرية. فقد كتب **إبسن** هذه المسرحية فى إيطاليا وهو يعانى من الفقر المدقع فى عام ١٨٦٦ وأكملها فى خريف ١٨٦٧ وظهرت فى كتاب قبل عيد الميلاد من نفس العام. وهاجمها الناقد الدنمركى الشهير **كليمنس بيترسن** زاعما انها خالية من الشعر، وهذا ما أثار **إبسن** ودفعه إلى الكتابة إلى صديقه الكاتب النرويجى الكبير **بيرنسون** شاكيا: **«إن مسرحيتى شعر حقا، وإن لم يتصور القراء أنها كذلك الآن، فستصبح شعرا فى المستقبل، سيتغير بفضلها مفهوم الشعر فى بلادنا»**. وقد كان **إبسن** على حق فى نبوءته تلك، لأن مفهوم الشعر الذى تنبأ به هو «قتال الجن فى القلب والفكر» وهو مفهوم يوشك أن يكون رديفا لمسرحية «**بيرجنت**» نفسها. حيث يلخص هذان البيتان موضوع **بيرجنت** المسحورة بفكرة المتناقضات الحادة. فهى من مسرحيات الحكايات الخيالية التى تتحدى كل الأشكال الدرامية التقليدية، والتى تستخدم الخيال أداة لسبر أغوار الحلم ولاستقصاء طبيعة الإرادة الإنسانية وحقيقة دوافعها من خلال سعى شاب نرويجى لمقارعة الحلم، والتمرد على الحدود والمواضعات التقليدية الراسخة.

والواقع أن مسرحية (**بيرجنت**) هى أشهر درامات **إبسن** الشعرية وأكثرها طموحاً، لأنها تتسم بطبيعة ملحمية واضحة بالرغم من اللمسات الرومانسية العديدة التى نستشعرها فى كل ثناياها. وتقدم لنا هذه المسرحية ملحمة **بيرجنت**، وهو فلاح نرويجى قح نشأ فى بلدة صغيرة، ولما شب عن الطوق أدرك أن أباه قد أنفق كل ثروة الأسرة ولم يترك له شيئا. وهو يعيش مع أمه آيسا التى يحبها كثيرا، ويعوض عن فقدانه للمال بحب الحياة والإغراق فى متعها ولو كلفه ذلك قدرا من الفشر والادعاء. ويستمتع بقص الحكايات لأمه عن مغامراته الخيالية التى ينطلق فيها بعربة تجرها حيوانات الرنة وتجوب به الخلجان النرويجية الصغيرة الجميلة. وبينما كان غائبا فى إحدى المغامرات تخطب فتاته الأثيرة «**إنجريد**» لشاب من أبناء القرية الموسرين، مما يحز فى نفسه، وحينما تقرعه الأم لفقدانه لحبيبته، يقيدها ويتركها فوق سطح كوخهم الصغير وينطلق إلى حفل عرس إنجريد التى لا يرحب به فيه، والتى ترفض كل فتيات القرية بها الرقص معه، ويسأل **بير** إحدى الفتيات الغريبات عن القرية، وهى **سولفيج**، للرقص معه فتستجيب لطلبه وتخلصه من حالة الإحباط التى يعانيها بسبب إعراض بنات القرية عنه. وفى أثناء الحفل نعرف أن العروس قد أغلقت على نفسها (علية) البيت، ورفضت النزول إلى الحفل، فيطلب العريس من **بيرجنت** مساعدته، فيصعد **بير** إلى (العلية) ويهرب بالعروس التى يخلصها من محبسها إلى الجبال مما يثير حنق

أمه أيسا التى استطاعت أن تخلص نفسها من القيد وتحضر للعرس، ولما تتركه إنجريد تعود للوادى.

ولا يجرؤ **بيرچنت** على العودة، فيجوب الغابة ويعيش تجربة مع ثلاث من بنات الجبال الهلوكات، ثم يقابل ابنة ملك الكائنات الأسطورية فى الأساطير النوردية» «الترول» ويعود معها إلى مملكة أبيها السحرية. وحينما يلتقى البطل بالترول الملك **بريج** (ومعناه المنحنى) يلقنه مفهوم المراوغة وهى شعار الترول قائلا «**لا تتجه قط فى خط مستقيم، وإنما در وراوغ ولا تقرر شيئا، اترك الجسور سليمة وراءك لترتد إليها فى أى وقت. فكر فى الحلول التوفيقية ولا تحسم شيئا**»، وهو شعار سيتحول إلى نبراس حياته فيما بعد. ولما يمل من الحياة فى مملكة الترول، ويحاول الهرب منها، تهاجمه الترولات فيستنجد بأمه التى تقرع أجراس الكنيسة فتهرب الترولات من هولها، وينجو **بيرچنت** بنفسه، ويبنى له بيتا فى الغابة حيث لا يستطيع العودة لبيته القديم لأن أبوى إنجريد جرداه من كل ممتلكاته عقابا له على خطف ابنتهما ليلة عرسها، ولم يتركا لأمه سوى الكوخ الذى تعيش فيه. وتجىء سولڤيج إلى الكوخ الذى بناه معلنة أنها قد هجرت أبويها من أجله. ويعيشان معا فى سعادة غامرة، لكن سرعان ما يقبل هادم اللذات هذه المرة فى شكل ابنة ملك الترول التى تصحب معها ابنها منه ويطالبانه بنصيبهما من اهتمامه ورعايته. فيضطر **بيرچنت** إلى الهرب مخلفا سولڤيج فى الكوخ وراءه. ويمر بكوخ أمه التى تصارع الموت فى كوخها، فيحاول أن يتذاكر معها أيامهما الخوالى الجميلة زاعما أنه ينطلق بها إلى حقل فى إحدى القلاع، ومكررا معها ألعاب طفولته السعيدة. فيدخل على قلبها الفرح فى لحظاتها الأخيرة. وبعد موتها يهاجر إلى الولايات المتحدة، ويثرى بها من تجارة العبيد. وتمر خمس وعشرون سنة، نجد **بيرچنت** بعدها على الشاطئ الجنوبى الغربى للمغرب، وهو يحتفل مع عدد من الضيوف العالميين على يخته البخارى. ثم ينطلق بعد ذلك ليخوض عددا من المغامرات فى أفريقيا، وقد تقمص فى إحداها دور النبى، بينما استحال فى ثانيتها إلى عاشق أغرى بحبه فتاة عربية جميلة، هى عنيترة، ثم وجد نفسه فى ثالثتها فى مصر يتجول عند سفح **أبى الهول**، وتوج فى تجربة رابعة ملكا على مصحة للأمراض العقلية ورسولا للموت فيها. وهى مغامرات تناظر قطاعات من التجربة الإنسانية العريضة وتلخص تناقضاتها. وإن وقعت فى تناولها للشرق فى كل كليشيهات المرحلة الاستشراقية التى ترى فى (**عنيترة**) العربية تجسيدا للشبق الحسى والجشع. ولما يتقدم به العمر يعود إلى النرويج فتهاجم يخته عاصفة رعدية وتطيح به، مدمرة بذلك جل ثروته، وملقية إياه على الشاطئ بلا معين فى نوع من الولادة الثانية من رحم اليم، وبعدما استطاع أن يعقد صفقته الخاصة مع ملاك الموت. وهى ولادة أو عودة جديدة للبدء بصفحة جديدة بعدمااستقر عزمه على أن يكون أمينا مع نفسه هذه المرة. لكن ماضيه سرعان ما يبدأ فى مطاردته. ويحاول سباك المعادن الذى يوشك أن يكون طالعا من جحيم **هاديس** أن يصهر روحه ويعيد سبكها من جديد، لأنه بقى فى الأعراف ولم يستطع أن يبلغ الجنة أو النار. ولكنه يكتشف ألا قيمة

حقيقية له تبقى منه بعد صهره، غير أن **سولفيج**، التى ظلت تنتظره فى الكوخ كل هذه السنوات، وفية له سرعان ما تنقذه معلنة أن جوهر **بيرچنت** هو الذى استمر فيها وشد عزمها طوال تلك السنين وبذلك عاش **بيرچنت** فى إيمانها وحبها وتمسكها بالأمل. وهى نهاية تستحيل تشكيليا على الخشبة إلى نوع من العرس الضوئى والحركى واللونى المبهر الذى ببرهن لنا على أن مآل الرجل إلى المرأة فى عالم فقد بوصلته الهادية. ويشكل من حزم الضوء المخروطية التى تفرش بقعها المؤتلقة الخشبة، ويتشكل المخروط كله فى اتجاهات متقاطعة مختلفة فى الفضاء المسرحى الرحب والعالى.

هذه هى الخطوط العريضة لتلك الملحمة المسرحية الرائعة التى استغرق عرضها ما يقرب من خمس ساعات استطاعت أن تحكى لنا بالضوء والحركة تجربة السعى الإنسانى للخلاص بالرغم من أنه محكوم عليه بالخطيئة، ومثقل بأحاسيس الذنب. فاسم البطل، وهو نفسه اسم المسرحية « **بيرچنت**» تعنى بشكل ما الإنسان غير المعروف، وتشير فى الوقت إلى المسيح المنتظر، وإلى الإنسان المجرد الذى يحاول دائما أن يكون نفسه، ولا ينجح أبدا فى إنقاذ تلك النفس من نفسها، فتجربة الإنسان فى الحياة عند **إبسن** هنا هى أن يصبح بحق سيد مصيره، وأن يكون نفسه، ولو تمكن من تحقيق ذلك كان هو بحق **المسيح المنتظر**. و**بيرچنت** بهذه الطريقة هو الإنسان، هو كل إنسان فينا. بكل ما فيه من شرور وآثام، وبكل ما ينطوى عليه من خير ورحمة فى الوقت نفسه، وقد استخدمت المسرحية تقنيات العرض الأكروباتية فى تجسيدها لكل تلك التحولات المكانية والفيزيقية التى يتغير فيها الإنسان إلى حيوان، ويرتد فيها الكائن الخرافى مخلوقاً بشريا وتظهر فيها الكائنات تحت الأرضية على السطح، بينما تسوخ أقدام الكائنات الأرضية، فتنزلق إلى الأعماق، وتتبدل فيه شحن الشخصيات، ويغوص فيها الإنسان عبر متاهات من الأضواء والظلال وتمتزج فيها تأملات المسرحية العميقة عن المصير الإنسانى بتحذيرها من الوقوع فى شراك الحياة المغرية. فالمسرحية تعترف بأن الحظ يبتسم لمن يحبون أنفسهم، ويحالف الذين ينخرطون فى جيش الجشع والشبق. وهى رسالة لا تزال دالة على عالم اليوم بقدر دلالتها على عالم النصف الثانى من القرن الماضى.



حسين بيومى

مهرجان قرطاج السينمائى الخامس عشر

انعقدت فى تونس العاصمة الدورة الخامسة عشرة لمهرجان قرطاج السينمائى الدولى فى الفترة من ١٢ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٤. وكان المهرجان قد تأسس عام ١٩٦٦ تحت اسم «أيام قرطاج السينمائية»، وهو لا يزال يحمل الاسم نفسه رسميا فى الأدبيات السينمائية المحلية والعالمية. وقد بدأت «أيام قرطاج السينمائية» فى دورتها الأولى بطابع «متوسطى» شمل بعض دول البحر الأبيض المتوسط، وكانت المسابقة الرسمية تضم أفلاما من كل الجنسيات، ولم يكن هناك سوى ثلاثة أفلام عربية من بين ١٨ فيلما مشاركاً، ولكن المشاركة العربية والأفريقية راحت تزداد بصورة تدريجية. ومنذ عام ١٩٧٠ تحولت «الأيام» إلى مهرجان وأصبحت منذ ذلك الحين «مرجعا عربياً وأفريقياً». وقد تأثرت المنطقة العربية والأفريقية، بوصفها المحيط الأقرب، بتجربة أيام قرطاج السينمائية حيث أدت إلى بعث المهرجانات السينمائية فى واجادوجو ومقديشيو ودمشق والقاهرة.

أيام قرطاج السينمائية - وحسب قانونها العام - مهرجان ثقافى دولى يقام كل سنتين (بينالى) تحت إشراف وزارة الثقافة التونسية، وضمن غاياته «المساعدة على تطوير السينما العربية والأفريقية على مستوى الإنتاج والترويج».. «وتيسير ربط الصلة والحوار بين الثقافات العربية والأفريقية المتنوعة وثقافات البلدان الأخرى».

ويُعَدُّ انبثاق المهرجان عام ١٩٦٦ النتيجة الطبيعية للنشاط المكثف والواسع الانتشار للجامعة التونسية لنوادى السينما التى تأسست عام ١٩٥٠والتى لم يتم اعتمادها رسميا من قبل الجهات المسئولة إلا فى عام ١٩٦٥، والتى كانت تهدف إلى نشر الثقافة السينمائية بعرض الأفلام ونقدها وإلقاء محاضرات وتنظيم



لقطة من فيلم «صمت القصور» الفائز بالتانيت الذهبى



لقطة من فيلم «باب الواد الحومة» الفائز بالتانيت الفضى

مهرجانات تهتم بالسينما. وكان **الطاهر شريعة** وهو مثقف وسينمائى تونسى بارز، أول رئيس للجامعةالتونسية لنوادى السينما وأول رئيس لأيام قرطاج السينمائية، ومع افتقاد إنتاج سينمائى محلى كبير، وبالاعتماد على أفلام تعرض ثقافات مختلفة وأساليب متباينة ومتنوعة، وفى غياب معاهد أكاديمية لتعليم قواعد الحرف السينمائية كانت الجامعة التونسية لنوادى السينما المدرسة التى نشأ فيها وترعرع أغلب السينمائيين والنقاد التونسيين، وكانت قاعاتها الأماكن التى خلقت تقاليد خاصة للمشاهدة عملت على تطوير التذوق السينمائى لدى الآلاف من جمهور السينما ومحبيها.

افتتحت «أيام قرطاج السينمائية» بفيلم «المهاجر» ليوسف شاهين - الذى كان ضيفا على المهرجان - وقد نوهت النشرة اليومية بأهمية الفيلم لأجل «قدرته على إثارة مواضيع كانت فى الماضى تصنف ضمن خانة المواضيع المحظورة». وكان «صرخة القلب» إخراج **إدريسا ودراوجو** من بوركينا فاسو فيلم الختام، وهو يعبر عن مخاوف طفل يضطر إلى ترك قريته وأصدقائه وجده المريض - مصحوبا بأمه - إلى اللحاق بأبيه الذى هاجر إلى فرنسا منذ سنوات. تضمنت المسابقة الرسمية - وهى تقتصر على المشاركة العربية والأفريقية حرصاً على هوية المهرجان - فرعين أحدهما للأفلام الطويلة والآخر للأفلام القصيرة، وقد تم تخصيص لجنة تحكيم لكل من الفرعين. وكان مجموع الدول التى شاركت فى المسابقة بفرعيها ١٧ دولة وعدد الأفلام ٣١ فيلما منها ١٣ فيلما طويلاً، ١٨ فيلم قصيراً.

وكانت الأفلام الطويلة داخل المسابقة هى: «باب الواد الحومة»**لمرزاق علواش** (الجزائر)، «قصة عودة» **لجان كلود قدسى** و«كان يا مكان بيروت» **لجوسلين صعب** (لبنان)، «زيمى» **لسنانا نهادا** (غينيا بيساو)، «مزيدا من الوقت» **لا يزاك مابهيكوا**

(زيمبابوى)، «شارع الأميرة» **لهنرى دوبارك** (كوت ديفوار) ، بابل ٢ **لسمير** (العراق)، «الأصدقاء» **لهيلان بروكتر** (جنوب افريقيا)، «البحث عن زوج امرأتى » **لعبد الرحمن تازى** «المغرب»، «الكرة الذهبية» **لشيخ دوكور** (غينيا)، «صمت القصور» **لمفيدة تلاتلى** ،«الخطاطيف لا تموت فى القدس» **لرضا الباهى** (تونس)، و«هدى ومعالى الوزير» **لسعيد مرزوق** (مصر). وبنظرة شاملة ستجد فى تلك الأفلام الكثير من قضايا الساعة وصوراً لثقافتين متميزتين: عربية وأفريقية، من تساؤلات حول حاضر ومستقبل لبنان بعد الحرب إلى تماس اللغة والثقافة والفكر بين الوطنيين والمستوطنين داخل جنوب افريقيا، ومن تلمس السلام بين الفلسطينيين وإسرائيل إلى ازدواجية التقاليد العريقة والدين داخل الوجدان الأفريقى، فضلا عن مشاكل ذات خصوصية مثل الإيدز والهجرة العربية والأفريقية إلى أوروبا وصدام الثقافات القومية والغربية والوضع المتدنى للمرأة وانتشار الإرهاب الدينى والتعصب واستغلال الشمال الأوروبى للجنوب العربى الأفريقى. ويأتى كل ذلك فى إطار أساليب سينمائية متنوعة وبوسائل سرد مختلفة يحاول بعضها خلق اتجاهات أصيلة ومميزة للسينما العربية والأفريقية.

أسفرت المنافسة بين الأفلام الطويلة عن فوز الفيلم التونسى «صمت القصور» بالجائزة الرسمية الأولى «التانيت الذهبى» وهو أول فيلم من إخراج **مفيدة تلاتلى** التى تخرجت فى معهد الدراسات العليا للسينما بباريس (ايديك)عام ١٩٨٩ والتى عملت مونتيرة منذ السبعينيات فى عدة أفلام منها «عمر قتلته رجولته» لمرزاق علواش «والذاكرة الخصبة» **لمشيل خليفى** و«حلفاوين» **لفريد بوجدير** . وقد انعكس عملها فى المونتاج فى خلق إيقاع تأملى ميز أسلوبها الإخراجى، فضلاً عن توظيفها لتداخل الأزمنة بحساسية خاصة لا تخفى أصالتها عن المشاهد. وتبوح صور الفيلم بأن صانعته أنثى، وهى تعالج بتعاطف حالة من حالات اضطهاد المرأة فى عصر الإقطاع فتدخلنا أحد القصور من خلال حياة «خديجة» التى اشتراها الباى وهى فى العاشرة لتصبح مع الزمن خادمة وجارية وخليلة تطعم وتطرب وتقدم اللذة ولا تملك التفوه بكلمة اعتراض، غير أن ابنتها غير الشرعية من الأمير ابن الباى تتخذ بعد الوفاة المأساوية لأمها مساراً آخر يتواكب مع التحرر والصراع فى سبيل استقلال البلاد. وقد قامت بأداء دور الابنة «علياء» الممثلة التونسية الصبية **هند صبرى** التى استحقت عن جدارة جائزة أحسن ممثلة بتجسيدها المدهش لحيرة وقلق المراهقة المضطهدة النازعة إلى الحرية والباحثة عن تأكيد الذات.

فاز الفيلم الجزائرى «باب الواد الحومة» للمخرج **مرزاق علواش** بالتانيت الفضى، وهو - عندى - أجرأ فيلم عربى تناول موضوع إرهاب المتطرفين الدينيين وأحد الأفلام القليلة التى تعبر ببناء فنى رصين عن التعصب الذى لا يعترف بالآخر، العنصر البارز فى الفيلم هو السيناريو الذى يرسم ويطور شخصيات عادية مألوفة تتعرض - ولا تستطيع أن تواجه - لتجهم وجبروت وسلطة تستند إلى قانون الغاب، إن «بوعلم» الخباز الكادح لا يتمتع براحة ساعات النوم ولا يستطيع أن يزور «وردية» جارته التى

بلازوج والمناضلة السابقة، ويعجز عن التواصل مع «أمينة» محبوبته لأن أخاها «سعيداً» وهو قائد جماعة الإرهابيين فى الحى يطارده فى كل مكان، ويحمل صاحب العمل على طرده ويدفع أفراد جماعته إلى إيذائه جسدياً، فقط لأنه فى نوبة غضب تجرأ وانتزع مكبر الصوت الذى يحول ضجيجه بينه وبين النوم. يضعك الفيلم فى حالة فزع ويجعلك تختنق من الحصار المفروض على حارات الحى وأزقته وبيوته بواسطة حكام غير شرعيين، بما يُذكرك على نحوما بنمو السلطة الفاشية فى أوروبا. والجدير بالذكر أن الفيلم عرض فى مهرجان «كان» ١٩٩٤ فى قسم «نظرة خاصة» وحاز على جائزة النقاد الدولية ولم يعرض حتى الآن فى الجزائر.

لم يكن غريبا أن يفوز فيلم «الكرة الذهبية» للمخرج **شيخ دوكور** من غينيا بالتانيت البرونزى، فموضوعه وهو المتاجرة بالأطفال الأفارقة الموهوبين فى كرة القدم من جانب المستثمرين الأوروبيين قد تمت معالجته بأسلوب يعتمد على المفارقات الكوميدية ويحفل بروح الدعابة فى إطار السهل الممتنع، يمس الفيلم الدوافع ولا يتلكأ كثيرا أمام التحليلات ولكنه يتركك تتساءل إلى متى يحدث هذا الاستنزاف للثروات الأفريقية بما فيها البشر؟ !

الجائزة الخاصة للجنة التحكيم كانت لفيلم «زيمى» للمخرج **ساناتا نهادا** من غينيا بيساو، وهو يتناول بأسلوبية متميزة وباستخدام خاص للزمن السينمائى الحياة اليومية والتقاليد المحلية فيما يتعلق بطقوس الزواج والطعام والحرب. إنه يكاد يكون تأملاً أنثروبولوجياً للثقافة الأفريقية فى ذلك البلد فى موازاة أو مواجهة ثقافة الحاكم أو المحتل الأوروبى.

وربما لأن الإيدز ـ كما يتأكد يوما بعد آخر ـ أن أفريقيا ستكون الضحية الأكبر لمخاطره، فقد منحت لجنة التحكيم الرئيسية جائزة العمل الأول لفيلم «مزيدا من الوقت» للمخرج **إيزاك مابهيكوا** من زيمبابوى، رغم أنه بحبكته البسيطة للغاية يعتبر فيلما تعليميا وبمثابة تحذير من طاعون العصر الحديث.

والجائزة السابقة والأخيرة للجنة التحكيم الرئيسية للأفلام الطويلة والخاصة بأحسن ممثل كانت من نصيب المغربى **بشير سكيرج** عن دوره فى فيلم «البحث عن زوج امرأتى» وإن كان أداؤه ليس أصيلاً وإنما يغلب عليه التأثر باللمسات المميزة **لبشارة واكيم**.

وقد يعتقد البعض أن الأفلام القصيرة أقل أهمية من الأفلام الطويلة، وقد يرجع ذلك الظن إلى أن الأفلام القصيرة مرتبطة فى الأذهان بالأفلام التسجيلية أو الوثائقية. ولكن المشاهد لمجمل الأفلام القصيرة فى مسابقة قرطاج ١٩٩٤ سيكتشف أن الفيلم القصير له أهمية الفيلم الطويل نفسها، وأنه يمكن أن يكون ـ أحيانا ـ أكثر إمتاعاً من الفيلم الطويل. وهو بالضبط ما يحدث مع الأجناس الأدبية للرواية، فالفيلم القصير بالنسبة للفيلم الطويل ـ إذا جاز التشبيه ـ أشبه ما يكون بالرواية القصيرة (**نوفيلا**) فى مقابل الرواية الطويلة.

وقد عرضت فى المسابقة الرسمية للأفلام القصيرة ـ والتى شارك الكاتب المصرى صنع الله إبراهيم فى لجنة تحكيمها ـ ١٨ فيلما وهى: الصلب **لكريم بشير طرايدية** و«آسيا جبار ـ بين الظل

والشـــمس» لكمـــال دهان (الجزائرى)، «تستور» للطفى الصيد و«تجوال» لمنيرة بهار و«رقصة» لعمر لدغم (تونس)، «الفرنك» لجابرييل ديوب مامبتى، «الرمز» لأحمد ديالو و«يا لا يا انا» لموسى سانى عيسى (السينغال)، «تانون» لجاهيت فونانا (غينيا)، «جومبيل» لعيسى تراورى دى براهما (بوركينا فاسو)، «أكتوبر» لعبد الرحمن سيساكو (موريتانيا)، «الهائم» لجان مارى تينو (الكاميرون)، «بيت من ورق» لهانى ابو أسعد (فلسطين)، «رهينة الانتظار» لجان شمعون و«بينى وبينك بيروت» لديما الجندى (لبنان)، «شجرة الليمون» لفيولا شفيق (مصر)، «رجل أمريكى فى طنجة» لمحمد أولاد مهند (المغرب)، «إنسان» لإبراهيم شداد (السودان) ولا تختلف القضايا التى تعالجها الأفلام القصيرة كثيرا عن قضايا الأفلام الطويلة، وربما يكمن الاختلاف فى كيفية المعالجة وزاوية النظر التى تفرضها أحيانا إمكانات الفيلم القصير. هنا سوف نشاهد صورا للهموم نفسها: المهاجرين، والحلم بالوطن الفلسطينى، وجنوب لبنان المنسى فى غمرة الحلول الفردية، والرغبة فى الانسلاخ من لغة المستعمر والحنين إلى اللغة الأصلية، وستصدمنا المشاهد الواقعية للأكواخ الفقيرة والطرقات الموحلة والوجوه المكدودة وكافة مظاهر الفقر المدقع وأساليب العيش البدائية فى الحياة اليومية. فى الأفلام القصيرة يتضافر الصدق الفنى مع صدق الواقع الملموس لتقديم الحقيقة حول عالمنا العربى والأفريقى.

منحت لجنة تحكيم الأفلام القصيرة جوائزها الثلاث للأفلام التالية: «الفرنك» التانيت الذهبى (السينغال)، «أكتوبر» التانيت الفضى (موريتانيا)، «بيت من ورق» التانيت البرونزى (فلسطين)، كما منحت جائزتها الخاصة لفيلم «الرمز» السينغال.

وفلم «الفرنك»الحائز على الذهبية تحفة فنية من شاعر سينمائى؛ تصور عبثية واقع الفرد المهمش فى مجتمع أفريقى، وهو فى سرده بعيد عن المباشرة ولا يدعى القدرة على الإمساك بالحقيقة ـ ويعتمد«الفرنك» على بناء سينمائى محكم يتم فيه توظيف الصورة باقصى درجة من التكثيف والإيحاء، واستطاع المخرج أن يخلق إيقاعا قادرا على بعث الدهشة بجملة من المفارقات والمتناقضات التى تحفل بها مجتمعاتنا.

وعن الحب المستحيل غير القابل للنمو والاستمرار يجسد فيلم «أكتوبر» الفائز بالتانيت الفضى لحظة وداع شاب أفريقى و افد لحبيبته الروسية، ولأنه سيعودإلى بلاده يصبح حتما التخلص من الجنين الذى هو ثمرة العلاقة. يكاد يكون الفيلم بلا حوار غير أن الصورة والإيقاع يخلقان حالة عن الوداع الذى يهيأ لافتقاد ما كذلك الناجم عن الموت.

والفيلم الفلسطينى «بيت من ورق» يصور برمزية ملموسة حلم البيت ـ الوطن. فالطفل «خالد» يفتقد أباه المعتقل فى السجون الإسرائيلية ويعانى التشتت، فبمجرد استقراره مع أمه وإخوته فى بيت، يهدمه الإسرائيليون فى غاراتهم التى لا تنتهى فيبحثون عن بيت جديد. إن كابوس المطاردة يدفعه إلى أن يشيد

بيتا من بقايا أخشاب وورق مع رفاقه وإخوته.

«الرمز» الحائز على الجائزة الخاصة للجنة التحكيم فيلم قصير جدا (سبع دقائق) وبليغ يستخدم «دالات» سيميولوجية مكثفة للتعبير عن التمرد عل اللغة الفرنسية - بوصفها لغة المستعمرالقديم للسينغال - والحلم بالعودة إلى اللغة الأصلية.

ورغم الطابع العربى والأفريقى الذى يميز أيام قرطاج السينمائية إلا أنها مثل كل المهرجانات السينمائية تحفل بالعديد من البرامج والعروض، فبجانب المسابقة الرسمية المعبرة عن هوية المهرجان كانت هناك آفاق السينما العربية والأفريقية حيث تم عرض ٨ أفلام طويلة وعشرة أفلام قصيرة ، ومن بينها يُعد «لبنان من عصر إلى آخر» للمخرجة **أولجا نقاش** و«الإعصار» للمخرج **سمير حبشى** من أهم أفلام المهرجان التى تناولت قضية لبنان، وفى حين يعود بنا الفيلم الثانى إلى حالة الفزع التى يخلقها القتل والتدمير فى أثناء الحرب بسرد سينمائى متميز، وبناء يبدع نوعاً خاصاً من الدراما، يواجهنا الفيلم الأول بالتساؤل المرير عما بعد الحرب ويقدم رؤية متشائمة ترى أن الأوضاع التى أفضت إلى الحرب الأهلية باقية كما هى وأن النار لا تزال تحت الرماد، وأن الشعب اللبنانى ممزق يبحث عن نفسه بين ثقافتين.

قدم المهرجان فى «البانوراما» ٢٢ فيلما لدول من الأمريكيتين وأوروبا وآسيا، وفى الأقسام الخاصة تم عرض مجموعات أفلام من تركيا والسويد وجنوب أفريقيا والصين وبلجيكا وفرنسا، إلى جانب ٧ أفلام من المعهد العالى للسينما فى بلجيكا، وبمناسبة العيد المئوى للسينما فى تونس عرضت ثلاثة أفلام من الأرشيف من أعوام ١٩٢٢، ١٩٢٤، ١٩٣٩.

وفى إطار التكريمات قام المهرجان بتكريم ثلاثة مخرجين: اللبنانى الراحل «**مارون بغدادى**» ، و«**نانى مورتى**» «الإيطالى» الذى يتعامل مع السينما وكأنه فى صفوف المقاومة»، وبدرو المودوفار الإسبانى «الذى يشق طريقه نحو الشعور والنزوات والرغبة من خلال أفكار قديمة ومحدودة»، والذى يعد من رواد السينما الإسبانية الجديدة.

دارت حوارات الندوة الفكرية للمهرجان حول موضوع «الاستثناء الثقافى وسينما الجنوب» حيث جرى البحث فى الأبعاد الحقيقية للاستثناء الثقافى والمكانة التى يمكن أن تحتلها سينما الجنوب فى ذلك الإطار.

ولكى تكتمل الصورة عن فعاليات المهرجان وتظاهراته الموازية لابد أن نشير إلى سوق الفيلم، والذى خصصت له القائمة البانورامية فى فندق مريديان أفريقيا، وكذلك إلى انعقاد الاجتماع العام للاتحاد الدولى لأرشيف الفيلم، وأخيراً إلى الملتقى الذى نظمته هيئة اليونسكو مع جهات أخرى تحت عنوان «السينما» باعتبارها أداة لتعزيز الهوية الثقافية لدول البحر الأبيض المتوسط.

ح. ط

مهرجان (القرين الثقافى الأول)..
ومواجهة الموجة الأصولية

لا يملك المهتمون بالثقافة فى العالم العربى، إلا أن يباركوا أىّ نشاط جديد يسعى إلى أن يستعيد للثقافة دورها الضائع، وإلى أن يقيم جسورا حية، لا بين المبدعين وجماهيرهم فحسب، ولكن أيضا بين المبدعين أنفسهم، بعد أن وقفت الحدود فى وجوههم فعزلت كتاب كل بلد ومثقفيه فى شرنقة خانقة، لا يكاد يفلت منها إلا الأقلون بمبادرات فردية أحيانا، ومن خلال لقاءات ومهرجانات ثقافية جادة فى أحيان أخرى.

وقد كان المهرجان الكويتى الوليد واحدا من هذه الأنشطة الثقافية الجادة، وقد اتخذ من أحد أسماء الكويت القديمة (القُرَيْن) عنوانا له: (مهرجان القرين



شعار المهرجان

الثقافى الأول)، وبدأت فعاليات المهرجان فى الثالث والعشرين من نوفمبر الماضى واستمرت على مدى شهر كامل لتنتهى فى الثانى والعشرين من ديسمبر.

ولعل أهم ما يوحى بالثقة فى جدية هذا المهرجان الثقافى الوليد، ويعمل على التفاؤل بما سيصير إليه فى دوراته المقبلة، هو أن الجهة التى قامت على تنظيمه تحظى باحترام المثقفين جميعا فى سائر أرجاء الوطن العربى، فمن لا يعرف **(المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب)** الذى أصبح فى ضمير القراء، ومحبى الثقافة رمزا مشرقا لدولة الكويت، بما



ظل يقدمه طوال العقدين الماضيين من إصدارات متميزة رفيعة القيمة زهيدة الثمن، مثل سلسلة كتب (**عالم المعرفة**) الشهرية، وكذلك سلسلة (**من المسرح العالمى**) الشهرية ايضا، وغيرها من الدوريات الثقافية المشهود لها بالرصانة، والحرص على متابعة الجديد فى كل الميادين وعلى كافة المستويات؟!

وهذا هو المجلس الوطنى للثقافة يضيف - بالتعاون مع مؤسسة الكويت للتقدم العلمى - إنجازا ثقافيا جديدا بهذا المهرجان الذى لمس المشاركون فيه أنه كان خالصا لوجه الثقافة محتفيا بالمبدعين الجادين بعيدا عن المعايير الشخصية والدعائية التى تعرف أنها هى السائدة فى معظم المهرجانات الثقافية العربية الأخرى، وليس هذا بغريب فى ظل وجود مثقف كويتى جاد، هو الدكتور **سليمان العسكرى** أمينا عاما للمجلس.

يقول الدكتور **سليمان العسكرى** فى كلمته التى تصدرت دليل المهرجان: «إن إقامة مهرجان ثقافى ليست ترفا فائضا، ولا رغبة مجردة فى الاحتفال، ولكنها مهمة وطنية عنيت بها كل شعوب العالم لإيصال رسالتها الحضارية، التى تعكس عطاءها الثقافى الخاص وموقعها المتميز بين ثقافات العالم؛ ولعل الرسالة الحضارية التى يعنيها الدكتور **سليمان** تتمثل هنا فى إحساس الكويت بما هو واجب عليها لخدمة الثقافة العربية وإبقائها حية فاعلة، فى وقت عمدت فيه بعض الدول النفطية الأخرى إما إلى إغراق السوق الثقافية بمنشورات دعائية ومجلات هابطة محدودة القيمة، أو إلى إغلاق بعض المنابر الثقافية الجادة الناجحة!

تنوعت أنشطة المهرجان، ما بين الأمسية الشعرية والعرض المسرحى



والحفل الموسيقى والندوة الفكرية والمعرض التشكيلى والمسابقة الأدبية للشباب من التلاميذ والطلاب، ولم تكن كل هذه الفعاليات - بالطبع - على المستوى المنشود، فللمهرجانات دائما طابع تجميعى انتقائى تتجاور فيه القيم وتتنوع المستويات، ولعل القائمين على تنظيم المهرجان يفيدون فى الدورات القادمة من أخطاء التجربة الأولى، وهم على ذلك قادرون.

وإذا ما وقفنا عند الأمسيات الشعرية الثلاث التى انعقدت خلال المهرجان، استطعنا أن نلمس مدى التنسيق بين المشاركين فى أمسيتين

اثنتين على الأقل هما الأولى والثالثة، لكى تجمع كل أمسية بين الشعراء الكويتيين والضيوف من جهة، وبين الشعراء الكبار والشباب من جهة ثانية، وبين أنصار التجديد وأنصار الشعر العمودى من جهة ثالثة، غير أن هذا التوفيق قد لا يحقق إلا شيئا من التوازن الخارجى الذى لا يكون عادة فى صالح الشعر ولا فى صالح المستمعين ولا فى صالح الشعراء المشاركين أنفسهم.

ولا ينبغى أن نغفل حرص إدارة المهرجان على إتاحة الفرصة للمشاركين الضيوف، لكى يشاهدوا معالم الكويت، وتيسير سبل الاطلاع على أهم ما يجرى على الساحة ثقافيا واجتماعيا، وقد كانت سعادتنا بالغة، حينما اصطحبنا بعض المسئولين عن تنظيم المهرجان مع الإذاعية المصرية **امينة صبرى**، لحضور إحدى جلسات مجلس الأمة الكويتى، حيث دارت مناقشات عاصفة بين الأصوليين والمستنيرين من أعضاء المجلس فى حضور حشد من الصحفيين والمراقبين والطلاب والطالبات، فقد كانت هذه الجلسة مخصصة لمناقشة الطلب المقدم من الأصوليين بفصل الطالبات عن الطلاب فى الجامعة، بحيث تكون هناك جامعة لكل فريق! وكان مظاهر الردةالحضارية التى نلمسها فى هذ القطر العربى أو ذاك، أخذت تغزو الكويت، خاصة بعد أن أجاد المتزمتون وزبانية الظلام استغلال الموقف النفسى للشعب الكويتى بعد الحرب الأخيرة، فصوروا التحرير على أنه بركة من السماء وتأييد من الملائكة!

غير أن ما يطمئن المرء هو أن المثقفين من أبناء الكويت، والمستنيرين من أعضاء مجلس الأمة، يقفون صفا واحدا لصد هذه الهجمة الظلامية، وقد كان فشل مشروع الفصل بين الطالبات والطلبة كسبا لمعركة مهمة على طريق الصراع الذى يدور الآن فى الكويت وفى كل بلد عربى وإسلامى بدرجة أو بأخرى، وكسب هذه المعركة يثبت أن التاريخ لا يمكن أن يعود لوراء مهما بنيت فى وجه السدود!

لقد كان المهرجان فرصة طيبة للتعارف والحوار سواء فى جلسات الأنشطة الرسمية للمهرجان، أو فى الجلسات الخاصة التى جمعت فيها كل من الكاتبة الكويتية المعروفة **ليلى العثمان وفوزية الشويش** بين الشعراء والموسيقيين والفنانين وأساتذة الجامعة، وقد كانت فرصة طيبة ليقف المرء على أهم ما يشغل الكتاب والمثقفين من قضايا، وعلى آخر ما أصدرت لهم المطابع، فمن **ليلى العثمان مجموعتها القصصية**: (الحواجز السوداء) التى تسجل تجربتها مع الغزو العراقى) ومن الشاعر الكويتى **عبد الله العتيبى** ديوانه (طائر البشرى)، ومن الشاعر البحرانى **إبراهيم بوهندى** ديوانه (الوطيسة)، ومن الشاعر الكويتى **إبراهيم الخالدى** ديوانه (دعوة عشق للأنثى الأخيرة)، ومن القاص **على المسعودى** مجموعة (رجوع) ومن القاصة الكويتية **منى الشافعى** مجموعتها (البدء مرتين)، والأعمال الثلاثة الأخيرة لمبدعين شبان يتقدمون على خريطة الإبداع فى الكويت واستطيع أن اتنبأ - بعد اطلاعى السريع - على بعض نصوصهم، أنهم سيتمكنون بقليل من الجهد والمثابرة، من تطوير مواهبهم وصقل أدواتهم باتجاه مزيد من الإجادة، فى ظل المناخ الثقافى النشط الذى تلعب فيه رابطة الأدب الكويتى بقيادة الشاعر الدكتور خليفة الوقيان دورا ملموسا، من خلال ندوتها الأسبوعية كل أربعاء.

يسر (إبداع) أن تعمل بدءاً من هذا العدد على أن تفسح المجال لأصدقائها الشعراء والقصاصين لكى تنشر قصائدهم وقصصهم معاً كل شهر، بعد أن تكررت الشكوى من النظام السابق الذى كان يتم فيه تخصيص شهر للشعر وشهر للقصة بالتناوب، مما كان يؤدى إلى الانتظار شهرين حتى يحل دور الشعر أو القصة.
وقد تكون المساحة المتاحة غير كافية حتى مع هذا التطوير، فنحن لم نتمكن إلا من نشر قصيدتين وأربع قصص، وهذا هو ما سنعمل فى الأعداد القادمة على معالجته، بحيث يتم نشر أكبر عدد ممكن من النصوص الجيدة. ونرجو من أصدقائنا الا يتعجلوا النشر فى متن العدد قبل أن تؤهلهم أعمالهم لذلك، وعليهم أن يثقوا فى أننا نتابع تطورهم أولاً بأول، وسنكون سعداء بأى نص يفرض نفسه. أما الأصدقاء الذين لم نجد فى أعمالهم مايسمح بنشرها فى هذا الباب، فأسماؤهم يضيق عنها المقام، ولانود أن نشغل المساحة بإحصائها.

ديوان الأصدقاء

تمثال الشمع

شريفة السيد

تبكى...؟!
انتَ ألِفْتَ النار، وهَمَّ حضُوكَ على انْ تشعلَ رأسكَ انْ
تسَّاقطَ وَجَعَاً وحُبَيْبَاتْ
وقفوا مشدوهينَ، أقرُّوا أنّكَ توقظُ صفصافاتِ الموتِ
وصفاصافات الحزنِ
وتَرَقُّبُ صبَّاراتِ القلبِ
عجوزاً يَنْبِسُ فى الغاباتِ
ويمعنُ فى غزوى
إنَّك تمرقُ من واحات الفوضى والضوضاءِ
وتهبطُ من جُزُرِ النارنجِ الثكلى
جُزُرِ الوهجِ المدحورْ

كَمْ آنَسْتَ النار
وكمْ ذوَّبْتَ جليد الصمتِ الداكنِ
وتربَّعْتَ وساماً فى صدرِ الليلِ
نزعتَ الصُبحَ المغبونْ
كنتَ تعاندُ أسئلةً
ويعاندك الموج
فتسمو فوق سموكَ
تبكى....؟!
ماذا يستوقفكَ الآن؟
ماذا يستهويكَ الآن؟
وماذا يبكيك؟!

اقصاصيص شعرية

درويش مصطفى درويش ـ السويس

كان يلعبُ نرداً على جسد الوطن
بلّته المقاهي
بأغنيةٍ كاذبة..
(٢)
يلعبُ الولدُ مع كرّاسةٍ
بين سطرين مشنقةٌ
يفهمُ الإستعارةَ
والانعتاقَ من الطرقات الحزينةْ..،

يتدلّى من الورق
جُثّةً غائبة!
(٣)
يشتهي رجفةً للضياء
حين مات رثاهُ الجدثُ
لكنه لم يزل ضاحكاً
في انْتظار البكاء.

●

لعل البـــريد ـ الذى وصلنا خـــلال الشهرين الأخيرين ـ يحمل لنا الكثير من الرسـائل من الأصـدقـاء لا من أقـاليم جمهورية مصر العربية وحدها، وإنما من الأقطار العربية المختلفة مما يؤكد على قوة الدعامات التى اقامها باب أصدقاء إبداع مع القراء... ونحن لا نحسد انفسنا على هذه الثقة المتبادلة، لأن الأدب والفن عماده الصدق والحب، وما دمنا قد توخينا الصدق بعيداً عن جميع الأمراض التى أصيبت بها حياتنا... فإن جزاء هذا الصدق يكون الحب والثقة التى نشعر بها تقطر من سطور أى رسالة سواء كتبها أديب له الكثير من الأعمال المنشورة، أو من الشباب الصاعد على طريق التعبير الأدبى الشاق....

ومن الرسـائل التى وصلتنا عـدة رسائل متوالية يصل عددها إلى سبع رسائل مـن الصـديـق **محـب فـهيم عطيـة** الذى يقيم بمدينة بور سعيد، وهو يتعشم أن تنشر له المجلة أى عمل نختاره من الأعمال التى قدمها. ونحن إذ نقدر تلك الثقة والحب الذى يحيطنا به محب فهيم عطية، ولقد سبق أن نشرت إبداع قصته «مرسى والحمار» فى عدد نوفمبر ١٩٩٤، مما يؤكد أن أبواب إبداع مفتوحة للجميع، لكن الذى يجب أن يعرفه الأصدقاء ومنهم «محب فهيم عطية» أنه لا يمكن لأى منبر ادبى أن يلبى تلك الحاجات المتنامية للنشر، وبقدر المستطاع نحاول إعطاء الفرصة لكل من نشعر أن لديه موهبة ما أو رغبة فى تحقيق ذاته... وإذا كانت إبداع قد أعطت للصديق محب الفرصة فى نوفمبر الماضى، فعليه أن يعلم أن هناك العشرات من كتاب القصة ينتظرون مثل هذه الفرصة لكى يروا احد أعمالهم على صفحات إبداع.... ولنقل له فى النهاية مهلاً علينا يا محب، فنحن ايضاً محبون.....

ولقد وصلت المجلة أيضا رسالة شكر من الأديب الدمياطى «مصطفى الأسمر» وهو غنى عن التعريف، لأن إنتاجه يصدر منذ سنوات طويلة لكن لا يسعنا إلا تبادل الثقة والشكر معه ونقول له إن الكلمة الصادقة والحقيقية، لابد أن تصل أيها العزيز و نحن مقدرون لحسن ظنك... وألف مبروك روايتك الجديدة، ونحن فى انتظارها.....

كذلك وصلنا عدد من الرسائل من الأصدقاء الأدباء **«عصام راسم»** من اسوان، **«ومحمد عبدالواحد»** من المنصورة، **«واحمد ابوخنيجر»** من اسوان مع نماذج من إنتاجهم، ومعروف لديهم ولدينا أننا سبق أن قدمنا لهم نماذج من إنتاجهم، لذا نرجوهم مراعاة الظروف الخاصة بأن هدف الباب هو دائما تقديم الأسماء الجديدة التى نبشر بها قبل تقديم الأسماء التى سبق تقديمها، ويجب الا يفهم من حوارنا هذا أننا نغلق البـاب فى وجوههم، وإنما نستمهلهم قليلاً....

وجاء إلى بريد المجلة من سوريا رسالة من الصديقة **«زرياف المقداد»** تقول فيها:إنها أرسلت للمجلة مادتين للنشر، وأقول للآنسة «زرياف» إن المجلة لم تتسلم أى بريد باسمها حتى الآن ، ونعد بأنه عندما يصل المجلة أى مادة من سوريا الشقيقة، فإننا نواليها كل الاهتمام والتقدير وقد سبق للمجلة أن نشرت أعمالاً لأدباء سوريين.

ووصلنا من الصديق **«احمد سعيد حـفنى»** من بلبيس قصتان بعنوان «الطفلة» و «شيء ما».... ونرجو منه الاهتمام باللغة فثمة أخطاء لابد من العناية بها....

ومن الأعمال التى وصلتنا ونقدمها فى هذا العدد القصة الجميلة بعنوان «النمل» للصديق عصام الدين احمد أمين. وهى

النمل

عصام الدين أحمد أمين ـ الفيوم

لرغبة لا تُرد، لشهوة قديمة، أضيق فى عناد وخناق الخية المعقودة حول الرأس البنى المتورم. لكنه أفلت كالعادة. ربما.. لا تساع الفتحة، لسمك الخيط . وانطبقت الحلقة على فراغ بدعكات متوالية من إبهامى فوق الأرض، حاولت سحقها لكنها غابت وسط الياف الموكيت الأزرق.

تورم فى صدرى دمل غيظ قديم فنزٌ حنقاً وسخاماً، وطفت فى نفسى بلغميات حقد تتفاقم من قاع ذكرى طفولية، كنت قد جريت عليها تأثير المشغل عن بعد «الريموت كنترول». وليس كشأن أشياء كثيرة فى الشقة تستجيب له، لم تستجب رغم «تكتكات» أصابعى فوق أزرار الجهاز الأسود الصغير، ظلت فى طريقها الغامض خطاً عنيداً يمتد فى إصرار نحو غاية مجهولة لكنها محددة.

اتخذت قراراً سريعاً ـ بعد زمن طال ـ أن أشن ضدها حرباً تتبع الخطة نفسها، أن أقهرها بالغيظ، وأمرضها بالغل الناقع. فى منتصف طبق كبير مستدير، سكبت كومة من السكر حوطتها بالماء، بالقرب من عشها المحوط بالتراب (أعرف جيداً مكانه) وضعت الطبق،

فى اليوم الأول، بدا جبل السكر الصغير وسط بحيرة الماء ممتنعاً، ولا وجود لأقل أثر لها حوله. فى اليوم التالى، كان البعض منها يتسكع حول الطبق دون أن يقترب منه، جبل السكر الصغير راسخ فى مكانه. وفى اليوم الثالث، ثلاث جثث غارقة فى بحيرة الماء، عند سفح جبل السكر رست إحداها غريقة. فى اليوم الرابع.. انصعقت، الأجساد الصغيرة تتسلق كومة السكر وتتلمس طريقها فى سرعة متجنبة حواف الماء المحيط. أفقدنى صوابى ما يحدث.

كدجاجة تبحث عن بيضتها المفقودة رحت أهرول حول الطبق ،اضرب كفاً بكف. كيف طالت رغم الماء جبل السكر؟! كيف تسنى لها الوصول؟! ألف وأدور، أفتش.. أخيراً لمحت على الطلاء الأبيض للسقف طرف خيط بنىّ أدركت كل شىء. الخيط يخرج من الثقب الأسود المحوط بالتراب أسفل الحائط، ثم يتسلل بين الورود المزدهرة فوق ورق الحوائط، ينكسر عند السقف، يصنع طرف الخيط البنى الذى ينتهى بمحاذاة الطابق الأرضى، لابد سقطت عبر فراغ الحجرة من النقطة الموازية بالسقف وحتى كومة السكر

عقب شتاء هدنة وذات صباح أذنت شمسه الصيفية بالحريق، واتتنى فكرة. تخلصت من أشياء المطبخ التى تصلح طعاماً لها، قررت بديلاً هو المطعم. بقى السكر الذى لابديل له. احضرت ما لدى منه. ملأت بالماء بعض الأوانى، صببته فيها وأذبته. أصبح محاليل جاهزة للاستخدام دون أن تتمكن من الوصول إليه ممتزجاً بالماء.

الحل السعيد يفضى إلى نهاية، وعلى العكس تماماً، أخذت رءوس الزجاج المزدوجة تملاء أرجاء الشقة، تتكئ بأرجلها العكازية وتنتشر على القرب من أوانى المحاليل.. على مساند الكنبات والفوتيات.. تنتشر.. مقابض الأبواب.. سطوح الأجهزة.. مصاريع النوافذ.. تنتشر.. تضعنى على الحد الوهمى ما بين العقل والجنون!.

أراها بالقرب من أعقاب الأبواب وحواف الموبيليا، تحدق فى وجهى بأدمغة زجاجية بلهاء، تبسم فى شراهة بشعة، تسائلنى قبل أن تختفى فى غمضة عين: هل يمر الزمن بطيئا على الحافة الفاصلة بين الوهم والحقيقة ؟!!.

●

سكوت

رضا المرسى ـ القاهرة

الحزن يعربد بين حنايا الصمت. الحياة تموت من حوله لمثلى وتحيا لهذا المدير العربيد. يتقدمنى المكتب النائم تحت لافته تقول الصمت مفتاح الفرج.

علبة سردين النقل العام تأتى لتنقلنى لمقبرتى بحى السكاكينى. فهو حى يموج بالموتى مثلى تشق الطريق بين سيارات الدقى والزمالك الفارهة سيارات أحياء حقاً. حتى صاح السيارة ينطق

بالحياة. نصل إلى السكاكينى ولا صوت ولا رائحة إلا صوت ورائحة الدم المشروب.

أصعد درجات السلم الخشبى يُفتح لى باب الزنزانة، يحضر الغذاء ما بين لحم الجمعية الميت ومياه الحساء مفقودة الغذاء

أرفض ولأول مرة فى حياتى، أخذ جهاز الكاسيت وأجرى نحو الشرفة، يجرى ورائى طفلى الصغير ويعلن المطرب؛ صوت الرفض شعارا ويردد «أنا خايف خايف خايف وحاسس بالخطر»

يردد وراءه طفلى الصغير (أنا خايب خايب خايب وحاسس بالخطر). أصوبه

- لا هو بيقول خايف مش خايب

- وهو خايف من إيه؟

- يمكن خايف من بكره!

- وهو بكره زى الكلب والعربية بيموت؟!

- لا بكره مابيخوفش إلا اللى ما بيسمعش الكلام.

- طيب ما انت بتسمع كلام ماما والمدير بتاعك فى الشغل ولكنك خفت وسيبت السفرة وجريت

- لا أنا مسبتش السفرة علشان خايف

- أمال إيه؟

- علشان أنا ما بحبش اللحمة.

- لا بتحبها

- أيوه بحب اللحمة لكن مش دى

- آه زى لحمة المدير!

- أيوه هى دى

- لكن أنا سمعتك بتقول إنه بياكل لحم البنى آدمين اللى زيك تحب تاكل لحم البنى آدمين؟

- يا ريتنى أعرف.

- ما تعرفش ليه؟

- علشان جدك ربانى كويس

- أنا مش عايزك تربينى علشان.............

●

أمومة

حمدى مبارك - سفاجا: البحر الأحمر

- ١ -

فى طفولتى كانت الأمومة حلماً جميلاً يتمثل فى تغسيل العروسة وتزيينها وإرضاعها وأحياناً تصل للحظة الزفاف، لكنها أبداً لا تبدأ بمرحلة المخاض.

- ٢ -

فى صباى كنت أنا العروسة نفسى، أحلم بالثوب الأبيض والفارس النبيل الذى يقودنى والمهر الأبيض.

- ٣ -

فى الأيام الأولى للحمل كنت أسهر الليالى، أفاضل بين أسماء البنات والأولاد ثم لا أنتهى لرأى معين وفى الليلة التالية أخطط حياة جنينى حتى الجامعة وأحياناً حتى أحمل أولاده.

- ٤ -

فى الشهر السادس لم أقاوم ظهور بطنى ولا انتفاخ ثديىَّ.

- ٥ -

فى الشهر الأخير بدأت أخاف من لحظة المخاض، وأحياناً أصل لحد الرعب، تتمثل أمى أمامى وهى مسجاة بعد ولادتها إياى، كنت آخر العنقود ، لم أكن أول ولادتها، ورغم اقتناعى بكل المبررات إلا إننى خائفة وأحلم بها باستمرار

- ٦ -

ساعات المخاض تقترب ولا أستطيع الفرار، حلم الأمومة المغروس فى نفسى قارب على الإثمار... لكننى... خائفة

ولقد وصل البريد أيضاً أقصوصة من المقاتل «محمود عبد المطلب الأشهب» يتذكر فيها بعض اللحظات قبل نشوب القتال مباشرة فى ٦ أكتوبر ١٩٧٣... ولا يسع الباب إلا تقديم أقصوصة الصديق محمود عبد المطلب التى حملت لنا الكثير من الروائح العطرة التى لم تعشها الأجيال الحديثة...

●

عطر الدم

محمود عبد المطلب الأشهب ـ بنها

على شاطئ البحيرة.... جلس فى حضرة البهاء الجليل... مستحما بضوء القمر... منتظرا، يحتضن سلاحه... يناجى احلامه... يمتطى جوادا أسطوريا، يعبر به حواجز الزمن الآتى من رحم الغيب.

أشرعة الحزن المنطلقة فى أوردة القلب، تبكى فى صمت طفل الأحلام.

تطلع إلى الشرق وتساءل فى حسرة:

متى تعود لقريتنا بهجة الأعياد، وفرحة الميلاد؟!!...

الذين تسببوا فى الهزيمة يتجرعون أنخابها فى نوادى الليل، وعلى من يحمل كرامة الوطن فى حنايا الصدور أن يدفع ثمن الخيانة؟!

تبدى له على الصفحة الفضية وجه تعشقه روحه...

هفا إليها بقوة أشواقه، ولعن فى سره زمن الحلم التائه

ـ الانتظار موت بطىء.

ـ والهزيمة عار لا يمحوه إلا عطر الدم!!

ـ يبدو الأمر مستحيلا!!

ـ الإرادة تقهر المستحيل وتفجر ينابيع الحياة من صمت القبور؟!

لم تكن خيوط الفجر قد استكملت استعدادها كى تنفلت من قيد الظلام... تسلل الرجال إلى الهدف المنشود فى ضربة مباغتة كالقدر.. سال الدم المشتعل فى العروق على الأرض العطشى... ترددت فى أرجاء الكون سيمفونية للخلود، وتخضب وجه القمر بلون الحناء...

انتشت روحه وهتف قائلا:

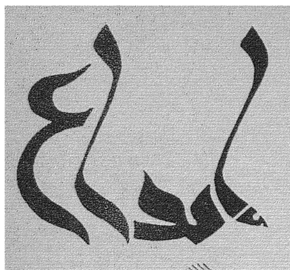
المجد للحرية



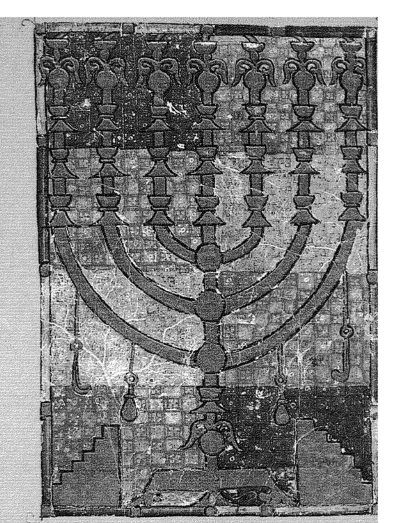


من أعمال الفنان عمر جهان
فى معرضه الأخير بورتريه الحجارة محاولة فى تشكيل المكان

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



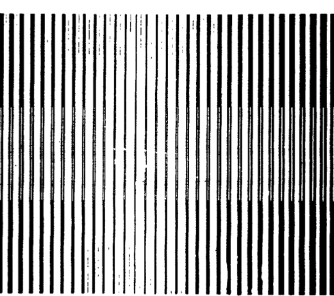
العدد الثانى • فبراير ١٩٩٥



ثقافة إسرائيل

دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة

٢ - الرواية والقصة القصيرة

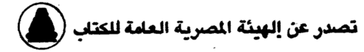




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة • فبراير ١٩٩٤ م • رمضان ١٤١٤هـ

هذا العـــدد

صوره الغلاف الامامى من المخطوطات العبرية .

أحمد عبد المعطى حجازى



حرام على بلابله الدوح !

هذه المقالة التي نبدأ بها هذا العدد، كانت صاحبتها قد أرسلتها لى ردًا على ما كتبته فى «الأهرام» منذ عامين حول الطبيعة العنصرية للفكرة الصهيونية، وأزمة الضمير التى تعصف بالمثقفين الإسرائيليين، وخاصة هؤلاء الذين يحملون ضميرا حيا يعذبهم بفداحة الظلم الذى وقع على الشعب الفلسطينى، نتيجة لقيام إسرائيل التى لا يملك هؤلاء المثقفون إلا أن يدافعوا عن وجودها بالقلم والسيف معا، باعتبارهم مواطنين إسرائيليين.

وتتفاقم أزمة هؤلاء المثقفين حين يتاح لهم بصر نافذ يقودهم إلى الشك فى قدرة إسرائيل على البقاء، وهو شك يفضى إلى الشعور الباهظ بعبثية كل ما حدث، وبأن كل شىء باطل وقبض ريح.

فإذا كانت إسرائيل من وجهة النظر الصهيونية هى أرض الميعاد، وهى الحل للمشكلة اليهودية، فقيامها غاية أخلاقية تبرر الظلم الذى وقع على الفلسطينيين أو تخفف على الأقل من الشعور به، لكن الوضع يختلف تماما حين ننظر فى مستقبل إسرائيل فيداخلنا الشك فى قدرتها على البقاء داخل هذا الموج العربى المتلاطم، سواء فى حال الحرب أو حال السلام. لأن إسرائيل إذا .حاربت لن تستطيع بمائة انتصار أن تقضى على العرب، أما العرب فيستطيعون بانتصار واحد أن يقضوا على إسرائيل. فإذا اقتنعت إسرائيل بالسلم حقا وجنحت له، فلابد أن يفضى بها السلم إلى الاختلاط والذوبان، وإذن

فمصيرها فى الحالين مشكوك فيه. ولهذا أصبح الإسرائيليون يخشون الحرب كما يخشون السلام، لا يطمئنون لوضع ولا يثقون فى مستقبل. وهذا شرط يطبع الإسرائيليين بسمات متناقضة من الشعور بالاضطهاد والشعور بالتفوق، ومادامو مضطهدين ومتفوقين فكل شىء مبرر، والذى يبررونه لأنفسهم ينكرونه على الآخرين، لأن هؤلاء الآخرين ليسوا إلا برابرة متخلفين أشد قسوة وأقل موهبة. وتلك هى المتواليات التى تجعل الإسرائيلى حاضرا للبكاء قادرا على التدمير والإبادة. وأنا لا أدعى بالطبع أن العرب مبرأون من مثل هذه العيوب. لكن لكل أسبابه!

ولقد كان الإسرائيليون يحلمون بأن يكون وضعهم فى فلسطين شبيها بوضع المستعمرين الأوروبيين فى أمريكا، ولهذا كانوا يعتبرون الفلسطينيين نوعا من الهنود الحمر، ويرونهم جماعات من البدو الرحل الذين لا يضيرهم أن يضربوا خيامهم فى أى مكان آخر ويتركوا فلسطين لليهود. وطن بلا شعب لشعب بلا وطن!

غير أن الاسرائيليين اكتشفوا أن الفلسطينيين شعب كأى شعب آخر. ربما كانوا أقل تقدما من الأوروبيين، لكن مقومات الشعب متحققة فيهم أكثر بكثير مما هى متحققة فى اليهود. فقد ظل الفلسطينيون يعيشون فى فلسطين ويعمرونها جيلا بعد جيل، وظلوا يتكلمون لغتهم القومية، ويمارسون شعائرهم ويحافظون على تقاليدهم، على حين ظل اليهود ألفى عام مشتتين فى أقطار العالم. يخالطون الأمم المختلفة ويتكلمون لغاتها ولا يعرفون فى فلسطين إلا الأساطير. وقد اندمجوا نتيجة هذا التاريخ الطويل فى المجتمعات التى عاشوا فيها وفقدوا بالطبع ما كان يجعلهم جماعة قومية واحدة، مهما يكن شعورهم الراهن بما يجمع بينهم من مشاعر وأوضاع.

والفلسطينيون فى كل الأحوال لا يشبهون الهنود الحمر كما كان المفكرون الصهيونيون الأوائل يتخيلون، وإذن فالصهيونيون الذين استعمروا فلسطين لا يشبهون الأوروبيين الذين استعمروا أمريكا، وهم أقرب إلى الصليبيين الذين دفعتهم الحماسة الدينية لغزو فلسطين منهم إلى المهاجرين الأوروبيين للعالم الجديد.

هذا هو تصورى الذى ردت عليه الكاتبة الاسرائيلية فى مقالتها المنشورة فى الصفحات التالية:

هـنا إسـرائيليون لا صليبيون

شولميت هارايين*

خمسون دقيقة جوية فقط تفصل بين مطار القاهرة الجوى ومطار بن جوريون فى إسرائيل، بيد ان ما كتبه الأستاذ عبد المعطى حجازى فى صحيفة الأهرام الغراء تحت عنوان : هنا عرب لا هنود حمر ، يبدو وكأننا بصدد بُعد فاصل يقدّر بخمسين سنة ضوئية . فلو زار الأستاذ حجازى إسرائيل، أو على الأقل لو سأل أولئك الذين كانوا قد زاروها لاستطاع أن يؤدى مهمته بوصفه مفكراً مستنيراً بصورة افضل ولتمكن من شرح الحقائق لأبناء شعبه بشكل ادق. ذلك لأن المهمة العليا لكل مثقف مستنير هى إزالة الأفكار المغرضة والغشاوة عن أعين الناس وإنارة الحقائق التى درسها وتعلّمها ، فهو قادر على تعليم الآخرين لكيلا يقعوا فى اخطاء.

وبالفعل فإن من أفدح الأخطاء الظن بأنه لا توجد حضارة فى إسرائيل أو أنها ذات حضارة دولية مختلطة متراكبة. أرجوك يا أستاذ حجازى المحترم! أزل عن عينيك غشاوة التحيز والأفكار المغرضة وشاهد بأم عينيك أربعة الآلاف كتاباً التى ترى النور فى إسرائيل كل سنة (لدى سكان لا يتجاوز عددهم أربعة ملايين ونصف مليون نسمة!) . وكل هذه الكتب تصدر باللغة العبرية وهى لغة الأغلبية الساحقة لهذه البلاد وسكانها، إلى جانب مئات الكتب التى تصدر باللغة العربية. فلو استجمعت رباطة جأشك وشجاعتك لتقوم بهذه الخطوة لدعوناك، لترى قاعات المسارح فتشاهد واحدة من عشرات المسرحيات التى تعرض فيها كل سنة باللغة العبرية أيضاً . لو أقدمت على مثل هذه الخطوة الشجاعة لتصفحت صحفنا ومجلاتنا التى تمثل الصحافة الحرة والتى كثيراً ما توجه النقد المرير إلى السلطة ولطالما استمعت إلى الأغانى والأناشيد التى تكاد تكتب وتلّحن كل يوم باللغة العبرية سواء كانت على مستوى عبرى عالٍ ومستوى شعرى أدبى راق أم كانت على مستوى شعبى؛ مستوى أغانى الشارع والحارة وكلاهما نحبّهما من صميم فؤادنا.

وليس من العبث هنا الحديث عن اللغة؛ فهى مصدر وأصل كل الحضارة برمتها. فلقد سمعت مراراً وتكراراً اناساً مصريين طيبين يعتقدون بأنه قد وفد إلى هنا (أرض فلسطين) بعض البشر، وقاموا بإحياء اللغة العبرية بصورة مفتعلة بعد ألفى سنة كانت خلالها هذه اللغة مطمورة وكأنها محنّطة. إن الأمر ليس كذلك يا أصدقائى المصريين. فعندما خضع شعبى قبل ألفى سنة للقوى الرهيبة الفظيعة التابعة للإمبراطورية الرومانية فأجلته وأبعدته عن وطنه لم يأخذ أبناء هذا الشعب معهم مالاً أو ذهباً أو فضة. لا. لقد أخذوا معهم كتاباً وكان هذا أهم ملك لهم. إنه مهجتهم. وهذا الكتاب مدوّن

(*) شولميت هاريين : أديبة إسرائيلية كتبت حتى الآن اثنى عشر كتاباً، وقد ترجمت إبداعاتها إلى ثمانى لغات فى أوروبا والولايات المتحدة. وهى كذلك عضو فى المجمع اللغوى العبرى ونشيطة فى معسكر السلام الإسرائيلى، وكتبت الكثير من المقالات فى مواضيع سياسية واجتماعية فى الصحف.

باللغة العبرية وقد نما أبناء هذا الشعب وترعرعوا جيلاً بعد جيل فى أحضان هذه اللغة قبل أن يتعلموا لغة البلاد التى عاشوا فيها. وعندما أراد يهودى فى هولندا مثلاً أن يراسل يهودياً فى اليمن فقد تراسلا باللغة العبرية. صحيح أن هذه اللغة لم تتطور كما ينبغى كالنبتة التى تنمو بلا نور كافٍ، ومع ذلك فإن علماء المجمع اللغوى العبرى يؤكدون أن أغلبية الرجال اليهود وعلى مر الأجيال وفى كل جالية وطائفة كانوا يجيدون قراءة أى نصٍّ عبرى بلا أدنى صعوبة. صحيح أن هذا الأمر لم يشمل النساء اللواتى كان مركزهن بالنسبة للعلم والثقافة مختلفاً، ولكن العبرية كانت وما زالت مهجة حضارتنا فى جميع بلدان شتاتنا . فى العصور الوسطى وما بعدها تم تأليف مسرحيات ونظم قصائد فى غاية الروعة والإبداع باللغة العبرية. وعندما سافر شاب من صفد قبل مائة وخمسين سنة لزيارة اليمن فقد تكلم اللغة العبرية فى صنعاء كأمر طبيعى لا غرابة فيه.

وعند الانتقال إلى الحياة الحديثة دعت الحاجة إلى استحداث كلمات جديدة باللغة العبرية ، مثلها مثل سائر اللغات العريقة ومن بينها اللغة العربية . كلمات واصطلاحات أفلحت فى مواجهة التطورات التكنولوجية والعلمية العصرية بنجاح تام واستحداث تعابير مناسبة. إن نجاحنا فى تكييف اللغة العبرية بالذات لمتطلبات التطورات التقنية والعلمية واحتياجاتها هو الأمر الذى أتاح لنا تدريس المواضيع العلمية العليا باللغة العبرية. وهكذا هو الأمر بالنسبة للطب وبالنسبة للفيزياء والهندسة وعلم النفس وما إلى ذلك، وهى مواضيع يتم تدريسها كافة بالعبرية وبنجاح تام. فإننا لا نحتاج إلى لغات أخرى فى المؤسسات الأكاديمية الإسرائيلية إلا بوصفها لغة إضافية.

وبالطبع فإن اللغة قد تغيرت أسلوباً وشكلاً، بيد أن الجسم ظل كما كان عليه قبل ألفى سنة وقبل خمسة آلاف سنة ولا تجد إنساناً إسرائيلياً لا يفتخر بتراثه الحضارى العريق فى القدم، والأمر لا يتعلق باللغة فحسب بل بالكتاب المقدس أيضاً والبحوث الشرعية والفتاوى فى المشنة والتلمود التى يتقنها أبناء الشعب أو على الأقل جانب منهم. كل هذه الأمور خلقت تشكيلة منظمة من القيم اليهودية المشتركة من أقصى العالم إلى أدناه . فى حالة إغفال فهم هذا الأمر أو عدم إدراكه، فإنى أشك فى إمكان فهم موضوع إسرائيل وإدراكه تمام الإدراك. إذن لا يمكننا أن نتحدث هنا عن الصليبيين الذين احتشدوا وجاءوا من أماكن وأقطار متعددة تحدوهم الرغبة فى احتلال الأماكن المقدسة فى دينهم، وكانوا وظلوا خليطاً ليس له قاسم مشترك من الناحية الحضارية ولم يمتزجوا بأرض البلاد ولم يعملوا فيها أو يزرعوا تربتها. إننا بصدد شعب عاد إلى الأرض التى أجلى منها وعاد إلى منابته ومنابعه الحضارية والتاريخية وهو يقوم الآن بفلاحة أرضه إلى جانب العمل الفكرى الروحى المستنير الأصيل وكأنه لم يتم إجلاؤه عنها قطعاً.

الحجة الثانية التى يلقيها الأستاذ حجازى تتعلق برجال الفكر الإسرائيليين والمستنيرين منهم فيقول: لماذا لا يرفضون مثلاً الخدمة فى الجيش . وهنا نصل إلى موضوع فى غاية الأهمية وهو موقع رجل الفكر فى النظام والمجتمع . ومن الجدير جداً أن تجرى حواراً مثمراً ناجعاً بينكم وبيننا حوله..

فعندما تنعدم الديمقراطية فى النظام، أو إذا كان هذا النظام لا يقوم على أسس وتقاليد ديمقراطية، لا يجد رجل الفكر الشريف مفراً إلاّ فى إمكانية إبداء احتجاج فردى. إذ بذلك يقول رجل الفكر المستنير للنظام القادر على كل شيء : ليست لى القدرة ولا تتوفر لدىَّ الوسائل اللازمة الكفيلة بشن حرب ضدك أو معارضة ممارساتك وآرائك إلا عن طريق الرفض الشخصى . وبالفعل فإننا نجد هذه الظاهرة فى الدول الشمولية حيث يقبع المفكرون والمثقفون فى السجون أو يتم نفيهم خارج بلادهم أو حتى يتم إعدامهم حيث لا تتوفر فى النظام الشمولى أى طريقة أو وسيلة لمعارضة الحكم وممارساته إلا عن طريق الاحتجاج الشخصى أو الاحتجاج الفردى.

ليس الأمر كذلك بالنسبة لدولة ديمقراطية . فالنظام الديمقراطى مبنىّ على أساس وجود آراء متعددة ووزنها النسبى بين مختلف طبقات الشعب . ففى إسرائيل مثلاً، وهى دولة ديمقراطية بكل معنى الكلمة، نصف الشعب لا يشعر بالرضى عن مجريات الأمور نتيجة الاستمرار فى التشبث بالمناطق، ولكن لا يمكن التحدث هنا عن جينوسايد أو إبادة شعب يا أستاذ حجازى، بل عن سياسة يد شديدة، وفى بعض الأحيان لا إنسانية. إذ إن الجينوسايد أو إبادة شعب يعنى إخراج الرجال والنساء والأطفال من بيوتهم ونقلهم إلى أماكن إبادة جماعية. هكذا فعل الطغاة النازيون الألمان فى أوروبا باليهود وبأقليات أخرى، وهكذا فعل الخمير الحمر فى كمبوديا . وعملية إبادة شعب لم تحدث ولن تحدث إطلاقاً فى حدود السلطة الإسرائيلية. ومنذ بداية الانتفاضة أصيب خلال أعمال الشغب الشديدة ضد جنود إسرائيليين أقل من عُشر بالمائة أى واحد من الألف من السكان فى حين يواصل ٩٩,٩٩٪ حياتهم ويمارسون أعمالهم اليومية فلايمسهم أحد بأذى . وحتى العشر بالمائة فهو أمر فى منتهى الصعوبة لغالبية الإسرائيليين الذين يطالبون علناً بالانسحاب من المناطق لكيلا يضطر الجيش إلى مواجهة المواطنين.

ومع ذلك فشتان بين هذا وبين (الجينوسايد)! أليس من مهمة رجل الفكر أن يدقق فى المعطيات التى يوردها لدعم آرائه؟ فإذا كان نصف الشعب يرغب فى طريق أخرى، طريق السلام، الطريق التى اختارتها مصر العظيمة، فليس لأى رجل فكر أن يشعر وحيداً فريداً أو أن لا مناص له إلا بالرفض الشخصى والذهاب إلى السجن. فالمفكر الإسرائيلى الذى لا يريد مواصلة التشبّث فى المناطق يجد عوناً واضحاً: بإمكانه الانضمام إلى أىّ من الأحزاب التى تفكر مثله والقيام بنضال سياسى من أجل تغيير المسار السياسى . ومن الأهمية بمكان أن نتذكر أن الأمر يتعلق بقوى شعبية تكاد تكون متوازنة . ففى الانتخابات الأخيرة كان الفرق بين التكتل (الليكود) والتجمّع (المعراخ) مقعداً واحداً فقط. والباحثون يتفقون على أنه لو لم تطلق قنبلة حارقة عشية الانتخابات نحو أتوبيس فى أريحا، وهو حادث إرهابى أسفر عن مقتل أم وأطفالها الثلاثة مع جندى حاول إنقاذهم من النار – لولا هذا الحادث لانتصر التجمع (المعراخ) فى الانتخابات ولكنا جميعاً نسير فى طريق السلام فى المنطقة ولتقدمنا إليه بثقة واطمئنان . إذن طالما ظل النظام الديمقراطى سائداً وبقيت الصحافة حرة، وما دامت الإمكانية متاحة للنضال على الطريق السياسية، فلا يوجد أى سبب فى الدنيا يدفع رجل الفكر إلى أن يقوم

بعملية دونكيشوتية فردية غير مجدية من شأنها أن تؤدى إلى رد فعل معاكس . ولو قمت يا أستاذ حجازى بتقصّى الحقائق ولو بأبسط الطرق لوجدت أن جميع المفكرين وجميع الأدباء متواجدون فى معسكر السلام ويؤيدونه كل حسب كفاءته وقدرته. ولقد كانت كاتبة هذه السطور، وبمساعدة أصدقاء فلسطينيين، مرتين فى قلب الانتفاضة، فى معسكر جباليا ومعسكر قلندية وفى أماكن أخرى؛ وكتبت عن ذلك بصورة مستفيضة فى الصحف الإسرائيلية من خلال اداء واجب المفكر لنقل الوقائع التى درسها ورآها بأم عينيه إلى المجتمع. ومما لاشك فيه أن الكتابات التى يقرؤها ربع أو خمس السكان الإسرائيليين - والأمر يتعلق بتوزيع صحيفة بهذا المدى - ذات تأثير كبير وأهمية تفوق أهمية إلقاء هذا المفكر فى السجن، أو رفضه بشكل انفرادى، حيث يمكن ذكره اليوم ويُنسى غداً. إن النضال أهم من الاحتجاج طالما توفرت إمكانية النضال. والكثير من الكتاب والأدباء يسيرون فعلاً فى هذه الطريق.

زد على ذلك أن مصر هى الدولة العربية الوحيدة التى اختارت جادة الصواب، جادة الصواب الإنسانى للسلام. ومازلنا نسمع أصواتاً أخرى من دول عربية أخرى تتشدق وتمجد الحرب وتدعو إلى إبادة إسرائيل. وفى هذه الساعة التى يتم فيها تحرير هذه السطور يهددنا صدام حسين ويتوعدنا بالصواريخ والغازات حائزاً على تأييد **ياسر عرفات** علناً وعلى رءوس الأشهاد ، حيث أصبح هدفاً للنقد اللاذع فى مصر أيضاً بسبب الطريق التى اختارها . لهذه الأسباب وبسبب الاعتداء الإرهابى فى عيد الأسابيع الأخير ولإمكانية تعرض مئات الإسرائيليين للقتل لدى وجودهم فى شاطىء البحر للاستجمام، لاتجد أى شخص فى إسرائيل يعتقد بأن الأخطار قد زالت وبات فى الإمكان حلّ الجيش والتوجه إلى البيت بهدوء واطمئنان. والمفكر الإسرائيلى هو الآخر يعيش بين ظهرانى شعبه ولا يمكنه أن يجلس فى صالون داره قائلاً: إن هذا الأمر لا يهمنى ولا يخصنى فى حين يقوم أبناء الشعب بخدمة صعبة عسيرة حيث لا يعلمون دائماً كيف يجب أن يتصرفوا لأن زعماءهم الروحيين المستنيرين قابعون فى بيوتهم غير متواجدين معهم. لا يا أستاذ حجازى فالمفكر الإسرائيلى ليس هارباً. فهو يؤمن بالحل السياسى وبالسلام. وهو يكافح وينافح فى سبيل آرائه فى كل مكان يتواجد فيه . وحتى فى الجيش تجده مناضلاً ناجحاً فى أغلب الأحوال فى سبيل الحيلولة دون وقوع عمل أحمق من جانب محرورى الرأس. والأهم من كل ذلك أنه يعبّر عن رأيه بصوت عالٍ رفيع فى الصحف وفى كل مكان متاح له. وهو لا يُقابل دائماً بشعبية ومحبة. ففى بعض الأحيان يتلقى تهديدات تمس حياته من جانب بعض الحمقى وبشكل متطرف. وفى بعض الأحيان تفضل السلطة تجاهله وعدم الاستماع إلى كلام الفيلسوف **عمانوئيل كانت** الذى قال إن السلطة العاقلة يجب أن تصيغ السمع إلى فلاسفتها. بيد أنه يناضل وفى الوقت ذاته يؤمن بنجاح نضاله. وهو ولاشك لا يستحق أن يسلبوا وجوده أو أن يتجاهلوه أو يتغاضوا عنه وعن فكره وأعماله فى بلاد مثل مصر، التى يشاطرها كثيراً من القيم، وحيث يجب أن يجد فيها صدراً رحباً للحوار الناجع المثمر.

فعسى ولعلّ أن ينشأ من الأسف على كلمات الأستاذ حجازى التى تستند إلى كثير من الأخطاء والمغالطات، بعض العزاء والسلوى بأن يتاح لنا لقاء وحوار بينكم وبيننا، وأن نتعرّف بعضنا على البعض الآخر، وعندها سيتضح لنا جميعاً ما هو الفاصل الدقيق الواهى بين المفكرين المصريين والإسرائيليين وما هو عمق الأساس الإنسانى المشترك بين الجانبين ورحابته . وبدلاً من أن يتخوّف بعضنا من البعض الآخر، علينا أن ندرك أن كلاً منا يستطيع أن يستمد القوة والأمل من صاحبه المتواجد على بعد خمسين دقيقة فقط جواً.

o

لقد صرفت النظر عن نشر هذا الرد حين وصلنى، لأن نشره آنذاك كان سيستدرجنى للدخول فى مناقشة يمكن أن تفسر تفسيرا سياسيا، خصوصا وأن فى الرد ما يشجع على هذا التفسير. حتى إذا قررنا أن ننظر فى الثقافة الإسرائيلية ونقدم عنها صورة تساعد القارئ على فهم ما يدور الآن من حديث عن السلام، والتطبيع، والنظام العالمى الجديد، رأينا أن ننشر الرد ليكون تمثيلا لوجهة النظر الإسرائيلية فى هذه الصورة.

وفى ظنى أن الاسرائيليين لا يستطيعون أن يقولوا عن أنفسهم أفضل مما قالته السيدة شولميت هارايين، فقد دافعت عن إسرائيل بحرارة شديدة، واتهمتنى بالتعصب والمغالطة، وظلت مع ذلك تزود معسكرات اللاجئين الفلسطينيين، وتدين العنف وتدعو للسلام والحوار. وهذا شىء جميل، أن ينتمى الكاتب لدولة قادرة على أن تجتاح كل لحظة ما حولها من بلاد، فتمنحه الفرصة لأن يتعاطف مع الشعوب المظلومة ويبدو دائما فى نظر العالم نصيرا للسلام.

وبما أن القيصر وهتلر وفرانكو اضطهدوا اليهود الذين اجتاحوا فلسطين بحجة أن أسلافهم عاشوا فيها، واجتاحوا ما حولها حتى تظل مستعمراتهم فى أمان، فالكاتب العربى محروم من هذه المزايا المتاحة لزميله الإسرائيلى، فهو لم يحقق أى هدف من أهدافه القومية، والجيوش الإسرائيلية لاتزال تحتل بلاده، ولهذا لا يستطيع أن يدافع عن السلام، إلا إذا كان هذا السلام مشروطا باسترداد حقوق شعبه. ولهذا يتهمه «المرتاحون» بالشيفونية، ومعاداة السامية! وحين اجتاحت الجيوش الإسرائيلية جنوب لبنان وحاصرت بيروت سأل بعضهم الشاعر الفلسطينى الكبير محمود درويش: لماذا لا تتظاهر ضد الحرب الدائرة فى لبنان كما يتظاهر المثقفون الإسرائيليون ضدها؟ فأجاب: عندما تجتاح الجيوش الفلسطينية فلسطين وتحاصر تل أبيب والقدس سأتظاهر ضد الحرب!!

وبالأمس اتصل بى الكاتب الكبير إميل حبيبى من حيفا، وقال لى إنه عاتب على لأنى نشرت فى العدد الماضى مقالة فيصل دراج التى ينتقد فيها مواقفه، ويخبرنى انه كتب ردا سيرسله إلى لأنشره.

وأريد بهذه المناسبة أن أعبر لإميل حبيبى عن إعجابى الذى لا يتحول بأعماله، وعما أحمله له شخصيا من مودة وحب، وهذا لا يتعارض فى نظرى مع احترامى لنقاده والترحيب بهم على صفحات هذه المجلة، خصوصا حين يكون الناقد مؤهلا لمناقشة الكاتب، وفى ظنى أن فيصل دراج مؤهل لمناقشة إميل حبيبى.

أنا لست ممن يستسهلون اتهام أحد فى وطنيته. وحين يوجه الاتهام إلى إميل حبيبى أنكره وأدينه. لكنى لا أستطيع أيضا أن أقر الكاتب الفلسطينى الكبير فى كل ما يصرح به ويفعله باسم السلام. فإذا رأى فى النقد الموجه له تزيدا أو تحاملا أو خطأ من أى نوع، فصفحات المجلة مفتوحة للرد والتصحيح.

وهذا أيضا ما أقوله حول قرار اتحاد الكتاب العرب فى دمشق بإسقاط عضوية الشاعر أدونيس فيه لاتصاله بالإسرائيليين ودعوته لتطبيع العلاقات بينهم وبين العرب: أحب ألا نتكلم فى نوايا أدونيس وأهدافه الخاصة.

أنا أيضا أعتقد أن الخروج الفردى لبعض المثقفين العرب على قرار المقاطعة، استهانة بالإرادة القومية لا يستطيع أحد تبريرها؛ وربما ظن هؤلاء المثقفون أن اتصالهم بالإسرائيليين يحقق لهم مزايا فى بعض المؤسسات الثقافية، ويمنحهم فيها القبول. وهذا سلوك ردىء نعالجه بالحوار والمناقشة، ولا نعالجه بإصدار القرارات.

ولقد كنت أنوى أن أنهى كلمتى هذه هنا، و أتركك مع مقالة الكاتبة الإسرائيلية، ثم أعود للتعليق على ما جاء فيها وقد صرتم على علم به. لكنى وجدت أن بعض تعليقاتى تسربت ضمنا إلى سطورى السابقة، فضلا عن أن المساحة المخصصة لى ذهب معظمها فيما قلته ولم يبق منها إلا القليل الذى أفضل أن أجمله فى سطور قليلة.

السيدة شولميت هارايين ترى من حقها وحق الغزاة الآخرين الذين قدموا معها من روسيا، وبولونيا، وألمانيا، والمغرب، واليمن، والحبشة، والعراق أن يستولوا على مدن الفلسطينيين وقراهم، وعلى منازلهم وحدائقهم، وعلى أنا أن أؤيدهم وأهنئهم باغتصابهم فلسطين، وإلا فأنا متحيز متعصب عاجز عن الرؤية. تزعم السيدة أن اليهود لم يغزوا فلسطين، بل عادوا إليها بعد أن أجلاهم الرومان عنها قبل ألفى عام. إذن فمن حق أى شعب أن يعود إلى الأرض التى كان يسكنها من قبل، واللاجئون الفلسطينيون أولى بهذه العودة، لأن اليهود الصهيونيين لم يجلوهم عنها إلا منذ أقل من نصف قرن، فهل تسلم السيدة للفلسطينيين بما تسلم به لليهود؟ وإذا كان الفلسطينيون قد أعلنوا على الملأ أنهم يقبلون أن يعيشوا مع اليهود جنبا إلى جنب، فهل أعلن اليهود بالمثل أنهم يقبلون ذلك؟ لا، وإنما يعلنون أن فلسطين هى وطن

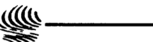
الشعب اليهودى كله. فمن حق أى يهودى يعيش الآن فى التبت أو فى النرويج أن يعود إلى فلسطين، وليس من حق محمود درويش أن يعود إليها؟!

أحرام على بلابله الدوح، حلال للطير من كل جنس؟

كيف يمكن أن يكون إذن بيننا سلام، وهذه هى عقيدة الذين يطالبوننا بالسلام؟ وكيف نصدق أن يكون مجتمع تألف من غزاة عنصريين مجتمعا مثقفا، أو مجتمعا ديموقراطيا. فلتطبعوا ملايين الكتب، ولتنشئوا مئات المسارح. لستم متحضرين ولا ديموقراطيين إلا إذا رضيتم للفلسطينيين ما ترضونه لأنفسكم.

ونحن لسنا كما تزعم السيدة. نحن أعقل وأكثر سماحة وثقة بأنفسنا واطمئنانا إلى ما يحمله لنا المستقبل من عدل يصحح الأخطاء ويأسو الجراح، ويجعلنا نحن وأنتم أقدر على التفاهم والحوار.

●



العدد القادم من **إبداع** :

ثقافة إسرائيل - ٣

دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة

يشمل الجزء الثالث والأخير من هذا الملف، دراسات ومقالات عن الفلسفة والمسرح والسينما فى إسرائيل، والفولكلور وأدب الأطفال، وخصوصية الأدباء الإسرائيليين (السفارديم) من ذوى الأصول العربية، والتأثير العربى فى الأدب الإسرائيلى، وحفريات علماء الآثار الإسرائيليين فى سيناء بعد ١٩٦٧، بالإضافة إلى عروض لأهم الكتب الجديدة فى الموضوع، وببليوجرافيا للكتب العربية الصادرة فى مختلف الموضوعات المتعلقة بإسرائيل.

وترجو **إبداع** أن تكون بذلك قد قدمت للقارىء المصرى والعربى صورة متكاملة عن الثقافة فى إسرائيل؛ ويبقى المجال بعد ذلك مفتوحا أمام أى تعليق مسئول أو أية مناقشة جادة.

○

تنويه : القصيدتان اللتان نشرتهما (إبداع) فى العدد السابق [يناير ٩٥] للشاعرين آرييه سيفان - وليس سيتان - ويهودا عميحاى، هما من ترجمة د. على عبدالرحمن، وليسا من ترجمة د. عبدالرحمن على عوف، كما قد يفهم من السياق.

أحمد عمر شاهين



الرواية الإسرائيلية المعاصرة

تُرجم إلى العربية ، على مدى العشرين سنة الماضية، سبع روايات إسرائيلية.

غبار لياثيل ديان وترجمها هانى الراهب ، **وخربة خزاعة** ليزهار سميلانسكى وترجمها توفيق فياض، **والحروب الصليبية** لعاموس عوز وترجمها غالب هلسا، **والعاشق** لإبراهام يهوشع وترجمها محمد حمزة غنايم ، **والطريق إلى عين حارود** لعاموس كينان وترجمها أنطوان شلحت ، **وميخائيلى** لعاموس عوز والتى ترجمها رفعت فودة بعنوان «**حنة وميخائيل**»، **وابتسامة الجدى** لديفيد جروسمان والتى ترجمها حسن خضر وستصدر قريبا.

وأزعم أن اطلاع القارئ العربى على هذه الروايات، يكوّن لديه فكرة جيدة عن اتجاهات الرواية الإسرائيلية المعاصرة، وتفكير الطبقة المثقفة اليسارية تجاه الصراع العربى الإسرائيلى، والشخصية العربية عامة، خاصة وأن الحالة الروائية المسيطرة على الروائيين منذ الستينيات وحتى التسعينيات يحكمها روائيان هما الأكثر أهمية على ساحة الإبداع الروائى الإسرائيلى الآن : إبراهام يهوشع وعاموس عوز مع الاعتراف ، طبعا، بالفروق بين روائى وآخر.

فإبراهام يهوشع كان سباقا لتناول قضية العربى على نحو جاد وإنسانى فى رواياته - وربما الأول فى هذا المضمار - منذ صدور روايته «**فى مواجهة الغابات**» ١٩٦٨ وحتى آخر رواياته «خوليو» ١٩٨٧ مرورا بروايتيه **العاشق** (١٩٧٧)، وطلاق **متأخر** (١٩٨٢).

والذى يحكمه فى كل رواياته ، إيمانه بالصهيونية كحل وحيد للمسألة اليهودية ، وإيمانه أيضا بأن هذه

الأرض الفلسطينية يتنازعها حقان: الحق الفلسطيني والحق الإسرائيلي ، لذا لابد من المصالحة والتعاون بين العرب والإسرائيليين، ولا حل إلا بهذه الطريقة.

فى روايته «**فى مواجهة الغابات**» يؤكد على الحق العربى بجانب الحق الإسرائيلى ، وهى أول رواية إسرائيلية تقول ذلك، مما دعا النقاد لأن يصفوها بالتخريبية والانتحارية وموالاة العرب.

طالب يعد رسالة دكتوراه ، يساعده أصدقاؤه ليعمل حارسا لغابة أقيمت على أنقاض قرية عربية ، ليتغلب على أزمة نفسية ألمت به . يعيش فى الغابة رجل عربى مقطوع اللسان يتعاطف معه الشاب اليهودى ، ويُهمل فى حراسته للغابة، ويتفهم دوافع الرجل العربى فى عدم مغادرته أرض قريته السابقة ، ويتمكن العربى من إحراق الغابة لتظهر آثار قريته القديمة ، بل ويساعده اليهودى فى ذلك. ويرى رياض بيدس فى مجال تحليله لهذه الرواية « رأى المؤلف فى هذه القصة، الطرفين ضحيتين ، وهذا ما لا نوافق عليه طبعا، فالشاب اليهودى هو ضحية أزمة نفسية ألمت به ، بينما العربى هو ضحية الوضع السياسى عامة : لكنهما التقيا عند نقطة واحدة ، هى أنهما يعيشان أزمة كبيرة ، تمخضت عن فعل مشترك مدمّر».

(ملاحظة : هناك مخطوطة ترجمة لهذه الرواية . بين أوراقى لا أدرى من قام بترجمتها ، ولعله ينبهنى إلى ذلك.)

فى رواية **العاشق** (١٩٧٧) يقدم المؤلف ست شخصيات تتبادل السرد فى الرواية : أسرة تصور أجيالا ثلاثة : الجدة والابن وزوجته والحفيدة ، ثمّ عشيق الزوجة الهارب من الجيش ، والميكانيكى نعيم الذى يعمل فى كراج الأب ولا يستطيع الاستغناء عنه. وقدم المؤلف صورة هذا العربى فى أعين الأجيال الثلاثة وكيف يرتبط بعلاقة حب مع الابنة . ومما يحسب ليهوشع أنه قدم شخصية العربى فى هذه الرواية بشكل إنسانى واقعى غير مزيف كما كان يحدث سابقا فى الرواية الإسرائيلية، ولكن ما يعيب هذه الشخصية هو استعدادها الكبير للتنازل لمجرد قبولها فى المجتمع اليهودى ورضاء هذا المجتمع عنها ، مبهورة بقشور الحياة الإسرائيلية ، وهى بذلك شخصية لا تمثل إلا نسبة ضئيلة من العرب (تتزايد هذه الأيام !) ، ثم أن المصالحة التى تتم بين العربى واليهودى فى هذه الرواية مصالحة واهية تعبر عن فكرة فى ذهن الكاتب اكثر مما تعبر عن واقع حقيقى، فاللقاء بين العربى واليهودى يفتقد مصداقيته فى ضوء السياسة الإسرائيلية العنصرية التى تعامل بها العربى والقهر الذى تمارسه عليه برغم دعوة المؤلف أن يدخل العربى المجتمع العبرى ويأخذ مكانه بوصفه فرداً له حياته وتفكيره وطموحاته الخاصة . فى روايته (**مولخو** **١٩٨٩**) يبحث بطلها اليهودى عن انتمائه الحقيقى إلى الشرق ، ولا يجده إلا فى ممرضة عربية ، وذلك أيضا تجسيد لفكرة فى ذهن الكاتب بأن شرقيته لن تتحقق إلا بلقائه ومصالحته مع العربى.

أما عاموس عوز فقد حكمه منذ إصدار مجموعته «**عواء بنات آوى ١٩٦٥**» هذا العواء الذى ينبعث فى الليل يهدد الكيان الإسرائيلى المعزول عن محيطه العربى. وبالطبع «بنات آوى» هى رمز للعرب ، وتوراتيا هى رمز للاندثار والخراب.

فى روايات عوز جميعها نرى صراعا . بين الإنسان المتحضر الذى يمثله عادة اليهودى ، وبين الطبيعة المتمثلة فى الجبال والصحارى والعرب.. وكل ذلك يهدده بالخطر والزوال.

فى روايته «ربما فى مكان آخر ١٩٦٥» يبدو فيها العربى ظاهرة طبيعية شريرة يجب القضاء عليها ، بينما فى روايته «حنة وميخائيل» لا يظهر العربى إلا بشكل كابوس فى أحلام حنة التى ينتابها شعور باغتراب دائم داخل إسرائيل ، وتركبها المخاوف والوساوس حتى ترى أن أمانها واستقرارها يكمنان فى استسلامها لقوى وحشية بدائية متمثلة فى هذين الفدائيين العربيين التى تربت معهما فى صغرها ويظهران فى أحلامها .

عموما أن العربى فى أعمال عوز له حضور دائم وغياب دائم فى الوقت نفسه، لا يأخذ شكلا إنسانيا قط برغم انه أحد المحاور الأساسية فى الصراع. فى روايته «الصندوق الأسود ١٩٨٩» التى كتبها على شكل رسائل بين أفراد عائلة يهودية وأصدقائها وأقاربها ومحاميها، يظهر العربى أو على الأقل يوصف بأنه شخصية متوحشة تتعطش لسفك الدماء ، ويُنصح الابن بالابتعاد عن العرب حتى لا يصبح مثلهم.

فالحل فى رأى عوز أن يبتعد اليهودى عن العربى وأن تكون هناك دولتان : إسرائيلية وفلسطينية.

فى روايته الأخيرة فيما (١٩٩٣) وفيما هو اسم بطلها الذى يعيش فى القدس ولكنه يشعر أنه هناك عن طريق الخطأ .. ويؤرقه ما يجرى فى الأرض المحتلة ، ويؤرقه أكثر ما يجرى داخل إسرائيل والمجتمع الإسرائيلى .. فالناس تقرأ الجرائد وتستمع إلى الأخبار وتشاهد الأحداث وتقول لبعضها البعض لا يمكن أن يستمر هذا ، ويوقّعون على العرائض بين حين وآخر .. لكنهم فى الواقع لا يفعلون شيئاً ولا أحد يستمع إليهم . هذا البطل يقول فى آخر الرواية لأبطال الفيلم الذى يشاهده فى السينما - وكأن كل ما يشاهده فى الواقع مشهدا سينمائيا - «إذا أردتم أن تستريحوا وتريحوا فليترك كل منكم الآخر فى حاله ، وكونوا خيِّرين».

وجهتا نظر ، إحداهما تنادى باندماج العربى واليهودى فى مجتمع واحد، والأخرى تنادى بانعزال العربى عن اليهودى وليذهب كل إلى دولته.

لكن هذين الرايين لايجدان اذنا صاغية من السلطة الحاكمة ومن قطاع عريض من الرأى العام ، حتى أن «فيما» بطل رواية عوز الأخيرة ، حين يقرأ فى صحيفة عن سقوط طفل من بناية مرتفعة وأصابته فى مخه وتقرير الأطباء أن حالته منتهية، وذهاب أمه إلى أحد رجال الدين اليهود ويخبرها بقراءة بعض الآيات الدينية فوق رأسه ويشفى الطفل ، يقول لماذا لا نقرأ هذه التعويذة الدينية على رأس رابين وشامير.

هذا الذى توصل إليه كاتبان يعتبران اكثر كتاب إسرائيل شهرة وإبداعا فى مجال الرواية ، ما موقعهما وسط الروائيين الآخرين وأين يقفان فى رحلة الرواية الإسرائيلية فى هذا القرن؟

منذ قيام أول حزب صهيونى فى فلسطين على أيدى مجموعة من مهاجرى الموجة الثانية ١٩٠٥، وانعقاد مؤتمره الأول فى بتاح تكفا ١٩٠٦، أقر دور الثقافة والأدب الحاسم فى تحقيق حلم الصهيونية فى فلسطين ، وأصدر الحزب مجلة ١٩٠٧، اهتمت بالدراسات الأدبية

وتشجيع الكتابة الإبداعية. ومنذ تلك الفترة وحتى قيام دولة إسرائيل ١٩٤٨، صدرت عشرات من الروايات الصهيونية فى فلسطين، تركزت أهدافها ومضامينها بالدرجة الأولى على:

ـ إحياء اللغة العبرية القديمة ، وتمجيد تراث الحياة اليهودية ، وتأكيد مقولة الملكية التاريخية لفلسطين ، اعتمادا على أساطير يتعاملون معها كمسلمات غير قابلة للنقاش.

ـ وصف بدايات الحياة اليهودية فى فلسطين ، مع تعاقب موجات الهجرة إليها ، والعقبات التى صادفتها ، والإنجازات التى حققتها ، والصراعات النفسية والروحية التى خاضها اليهود فى محاولة التكيف مع الحياة الجديدة.

ـ التعبير عن الحياة فى المستعمرات (الكيبوتز) ، وإظهار اليهودى فى صورة مثالية أسطورية فى محاولته التغلب على الغربة النفسية والروحية . وقد كانت هذه الروايات تعانى من ضعف فنى على مستوى الشكل والبناء ، ولم تكن أكثر من نوع من الدعاية لقوم يعيشون مهددين فى بلد ليس لهم، وتسعى إلى بث العزم والتصميم فى أنفسهم ، وجعلهم يتحملون الحياة القاسية فى هذه المستعمرات.

والملاحظ على روايات هذه الفترة أنها لم تتعرض للصراع العربى الإسرائيلى إلا فى أضيق الحدود ، برغم وجود هذا الصراع الملح ، كما نرى فى أعمال يوسف برينر الذى لم يكن يرى تناقضا بين المصالح العربية واليهودية ، وضرورة العيش بسلام مع العرب ، وقد قتل هذا الأديب فى صدامات ١٩٢١. إلا أن هذا الاتجاه انتهى بقيام حرب ١٩٤٨ ، حتى من تبنوه غيروا آراءهم بعد ذلك.

من كتّاب هذ المرحلة «يوسف عجنون» الحاصل على جائزة نوبل ١٩٦٦ ، الذى يرى أن كل ما يدور فى النفس الإسرائيلية ويحركها هو حب أرض إسرائيل والشوق لاستردادها ، وجسّد هذا المعنى فى جل أعماله ، إن إنتاجه الأدبى دعوة للهجرة إلى فلسطين، والتوسع فى الأرض العربية باسم المثل والثقافة اليهودية ، وفى سبيل تحقيق هذه الأهداف ـ روائيا ـ تجاوز كثيرا عن المستوى الفنى وحتى عن القيم الإنسانية.

ومنهم «يهودا بورلا» وهو من مواليد القدس ١٨٨٦، وقد أطلق عليه لقب «تشيخوف العبرى»، وهو بوصفه يهودياً شرقياً، يختلف عن الأدباء اليهود الآخرين بأنه تأثر بالثقافة العربية ، فأدخل إلى الأدب العبرى محيط وعالم اليهود الشرقيين فى سوريا وفلسطين ، كما تناول فى مؤلفاته الشخصية العربية ، وكانت نظرته إلى قدوم اليهود إلى فلسطين نابعة من شعور دينى لا سياسى، لكنه فى النهاية يصب فى تيار الفكر الصهيونى.

ومنهم «إسرائيل زارصى» الذى بيّن فى أعماله معاناة جيل الرواد من اليهود فى التأقلم مع الحياة الجديدة والاستقرار فى الأرض ، والصعوبات التى واجهوها.

ومنهم أيضا «أشير باراس» الذى أكد فى أعماله أن كل الأغيار أشرار وأعداء لليهود ، لا يجب الارتباط بهم، أو الاعتماد عليهم ، أو الثقة بهم. ومنهم «أسحق شنهار» الذى كرّس فى أعماله نوعا من الوهم بأن هناك اتصالا روحيا بين اليهودى والبيئة الجديدة التى نزح إليها.

«يهودا يعارى» الذى تدور قصصه حول حياة وصراع اليهود الذين جاءوا بعد الحرب العالمية الأولى لتثبيت أقدامهم فى فلسطين.

بعد عام ١٩٤٨ وإنشاء دولة إسرائيل ، ظهر فى فلسطين وخارجها ما يمكن أن نسميه بالأدب المجنّد، الذى يهدف إلى تحقيق غايات معينة ، مع حمله للآمال والأحلام والمثاليات العقائدية اليهودية ، وقد تمثل هذا الأدب فى اتجاهين أساسيين:

- اتجاه ما يسمى بأدب المقاومة اليهودية، والذى هدف إلى خلق نموذج الصهيونى المقاتل.

- أدب الابتزاز أو ما يسمونه بأدب النكبة ، نكبة اليهود على أيدى النازى ، من خلال علاقة اليهودى بالعالم الخارجى ، أو علاقته مع نفسه، والوجود اليهودى ككل .. مع الدعوة والحث على الهجرة إلى فلسطين .

نجد التعبير عن ذلك فى روايات كثيرة ، صدرت فى فلسطين أو خارجها ، بأقلام كتاب يهود أو متحمسين لهم، مثل روايات «**الخروج**» لليون أوريس ، «**ونجمة فى الريح**» لروبرت ناتان ، «**الينبوع**» لجيمس متشنر، و «**الحدود**» لموسى شامير ، و «**ليس فى هذا الزمان او المكان**» ليهودا عميحاى ، وكتابات حاييم هزاز ويهودا بورلا وغيرهم.

ولو حاولنا رصد وجهة النظر الصهيونية للشخصية العربية فى هذه الروايات ، التى كثر التعرض لها نتيجة لحربى ٤٨ و ١٩٥٦ لوجدنا أن العربى فى نظرهم : قاتل ، سفاك للدماء ، جاهل ، مفتقر إلى الطموح ، لا أخلاق له ، متزمت ، فردى اهتمامه منصب على أسرته فقط وليس على مصلحة بلده ، كاذب ومبالغ وشكاك ومتخلف لا يوثق به .. طبعا بالإضافة إلى تزييف الوقائع التاريخية ، والتقليل من حجم البطولات العربية، هذا إذا ذكرت فى رواياتهم.

خفتّ موجة الروايات المتعصبة ضد العرب فى أواخر الخمسينيات، بعد أن حققت أغراضها ضمن مخطط الأدب المجند ، وبدأت تظهر أعمال أدبية اختلفت نغمتها العدائية شكلا. وإن لم تختلف مضمونا ، بمعنى أن الكلمات التى كانت تقال عن العربى بنصها ، أصبح القارىء يستنتجها من خلال تصرفات الشخصية ، ضمن أحداث الرواية.

وقد استطاع عدد من الكتاب اليهود ان يكتب روايات متقدمة فنيا فى الشكل ، وتعكس أحيانا بعض نواحى الفهم أو محاولة الفهم لطبيعة الصراع العربى - الإسرائيلى ، نابعة من إحساسهم بأن إقامة دولتهم كانت على حساب شعب آخر.

ويمكننا أن نذكر هنا رواية يزهار سميلانسكى «**خربة خزعة**» التى حاولت الدولة الإسرائيلية منع إخراجها تليفزيونيا ، فهى تعالج استيلاء اليهود على قرية عربية وتفضح الوحشية التى اتبعوها فى ذلك، أو روايته «**أيام زيكلاغ**» التى وصفها بعض النقاد الإسرائيليين بأنها تهدم أكثر مما تبنى . كما تقع ضمن هذا المضمار رواية يهوشع الأولى فى «**مواجهة الغابات**» وروايات عاموس عوز الأولى التى صدرت فى الستينيات.

ونلاحظ هنا ، أن الكتاب الذين ولدوا فى فلسطين يستخدمون موضوعات مختلفة، عن الكتاب الوافدين ،

فهم يهتمون بالروابط العائلية والحب الرومانسي والصداقة والنفس ، بينما نجد كاتب «كدان تسلكا» وهو مهاجر من بولندا وبدأ يكتب في أواخر الستينيات، يتناول بأسلو ب انطباعي موضوع الهجرة من حضارة إلى أخرى ، من المناطق الشمالية الضبابية إلى منطقة حوض البحر المتوسط بوحشيته العارية في الضوء القاسي . كما يتضح لنا من بعض الأعمال الروائية أن هناك صراعا حادا داخل الأديب نفسه بين أولويات الالتزام في الموضوعات التي يتناولها ، التزام الكاتب تجاه الآخرين ثم التزامه وواجبه نحو نفسه . فالكاتب الإسرائيلي يدرك أن هناك التزاما يجب أن يؤديه تجاه الآخرين ، لإثبات حقه في البلد الذي يقيم فيه مع إحياء تراثه وتقاليده ، والعمل على تأكيد ودعم المطالب الفكرية الصهيونية، والتزاما تجاه نفسه، يعبر به عن ذاته فنيا ، وهو يعرف أن هذا ما سيخلده ، ويحقق له النجاح الفني ، خاصة وأنه يحس بأن اليهود في فلسطين قد تجاوزوا مرحلة الشعور بالضعف والانتماء ، وهو العامل الذي كان يدفع الكتاب لخلق شخصية السوبرمان في الأدب الصهيوني، ثم شعوره بأن إسرائيل قد بلغت من القوة والثبات درجة أصبح معها من الضروري معالجة السلبيات والنواقص التي تواكب عملية خلق أجيال جديدة نشأت من طبيعة نمو المجتمع الإسرائيلي كمجتمع استهلاكي طبقي، يفرز شخصيات منحرفة ومريضة نفسيا ومتمردة اجتماعيا ، ولا يمكن تجاهلها ، بالإضافة إلى أن هؤلاء الأدباء لم تعد تؤرقهم مشاكل الشتات أو عذابات اليهود خارج «أرض المعاد» لكونهم ولدوا في فلسطين.

أصبحت مشكلة الصدق الفني ، والتعبير عن النفس، والاهتمام بمشاكل الحياة للقارئ العبري في إسرائيل من أهداف عدد كبير من الكتاب الجدد، يقول ميخائيل مار «إذا كنت كاتبا في بلدك ، فهذا يعني شيئا كبيرا ، وإذا أحبك الناس في بلدك فذلك شيء أكبر ، لايهمني إذا كان يقرؤني الناس في الدنمرك مثلا، انا أريد أن يقرأني الناس في تل أبيب ورامات جان والقدس ، وما يحدث بعد ذلك لا يهم، فعجنون يريد الحصول على جائزة نوبل، وقد حصل عليها، لكن ما يجب أن يهمه ، بالدرجة الأولى، هو مواطنيه اليهود».

لكن يجب ملاحظة أن هذا الأدب ، وإن كان يتحدث عن آلام وأحزان وسلبيات وتمرد في المجتمع الإسرائيلي، إلا أنه ، في النهاية ، لا يتعارض ، جذريا ، مع مقولات الفكر الصهيوني ، ويجب النظر إليه ضمن الخط العام للحركة الصهيونية وتطور أساليبها في تناول قضاياها الأساسية بشكل جديد.

حين مُنح الروائي «أهارون ابلفيلد» جائزة برينر على مجموعة أعماله الروائية التي تعبر عن آلام اليهود ، كان ضمن ما جاء في قرار لجنة التحكيم «لقد همس هذا الكاتب بحس الفنان ، كي لا يستعمل وصف الكارثة نفسها بأسلوب مباشر»؛ ويقول يهودا عميحاي في مقابلة أجريت معه «إن الأدب السياسي الحقيقي الذي نكتبه ليس المباشر، ولكني المبطن» ، والحقيقة أن رفض بعض الكتاب للأدب الدعائي المباشر لا يعني أنهم على تناقض مع الفكر الصهيوني ، فالذي يجب علينا إدراكه ، أن الفكر الصهيوني نفسه يعيش داخل أفكار هؤلاء الكتاب ، فليس هناك مجالا للقول أن هناك إلزاما يقع على الكتّاب، كل ما هنالك أنهم يرفضون أو يتمردون على الشكل

المباشر الفاضح لهذه الأعمال ، بدليل أن أعمالهم تتفق في النهاية، مع الإطار العام للفكر الصهيوني، مهما كان الشكل الذي اتخذته.

حتى بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، وبدء عملية السلام ، فإن معظم الروايات الإسرائيلية ظلت تحتفظ باتجاهاتها المجندة لخدمة الإيديولوجية والمخطط السياسي والعملي للصهيونية، وظلت معظم التجارب الجديدة مخلصة في رفض العلمانية وسياسة التنوير والاندماج ، وفيّة لمشاعر العداء للأغيار ، ولشوفينيتها وتعاليها العنصري على الأجناس الأخرى. وإن الدعوة عند البعض لرفض الحرب وسياسة العنف ، لأنها في نظرهم قد تلحق الضرر في الحاضر والمستقبل بالمجتمع الإسرائيلي ، وإن السلام هو فرصة لتأمين مستقبل إسرائيل واستقرارها، وإن ذلك مطلوب ولو أدى إلى تنازلات إقليمية بالمفهوم الصهيوني والدليل على ذلك أن أدب هذه الموجة الجديدة، عند أفضل ممثليه ، لايرى فلسطين إلا بالمفهوم التلمودي الأسطوري، حيث يتجاهل واقعها الحي كأرض وشعب وتاريخ واقعي مستمر ، ويسقط كل اعتبارات الواقع فلا يراها إلا من خلال الشعار الصهيوني «أرض بلا شعب» أو على أكثر تقدير أرض متخلفة لشراذم من أناس متخلفين .

وما العزف على أوتار الخوف والرعب في نتاج هؤلاء الأدباء ، والتعبير عن الاغتراب والإحباطات المتواصلة، أو التبرم والاحتجاج على عالم السياسة ، أو الحديث بسوداوية متشائمة عن الحياة ، ومعاناة الفرد على المستوى النفسي أو الروحي، إلا بحثاً عن هوية مفقودة ، وتعبيرا عن مشاكل تتعلق بالعلاقات الأساسية لنظم الواقع والعلاقات المادية التي ينبني عليها هذا الواقع..

وربما هذه هي الناحية الإيجابية في هذا النتاج الأدبي حيث يجنح إلى الشجب ويبدي بعض القدر من التذمر والتطلع إلى الخلاص .. هذا الخلاص الذي لن يصلوا إليه مادام تفكيرهم مبنيا في أساسه على فهم ومقولات خاطئة.

ولقد تنوعت الرواية الإسرائيلية، وانقسمت إلى مدارس فنية وأدبية مختلفة، برغم العمر القصير لهذا الأدب، وذلك نتيجة لمحاولة الكتاب تغذية الأدب الإسرائيلي، بكل مافي الأدب العالمي من مدارس وتيارات، ساعدهم على ذلك تنوع ثقافاتهم بتنوع البلدان التي قدموا منها. لذلك نجد أعمالا تبلغ درجة عالية من الجودة الفنية، بجانب الأعمال التي تهبط إلى مستوى الأدب الدعائي ، خاصة الداعية إلى الأهداف الصهيونية المختلفة ، وإذا كان هذا الأدب الدعائي لا يلاقي ترحيبا أو تشجيعا من بعض الأدباء إلا أنه يلاقي ترحيبا من القيادة السياسية ، التي ترى أن لها الحق في تمثيل يهود العالم كله، بل وتقف ضد ترجمة بعض الروايات التي ترى أنها تشكل خطرا ما عليها. فالروائي عاموس كنيان يقول في حديث صحفي له نشر في مجلة فلسطين الثورة أنه لم يجد ناشرا يجرؤ على ترجمة روايتيه إلى اللغة الإنجليزية ، والروايتان هما **هولوكست II** (١٩٧٣) **أو المذبحة الثانية** ـ لا يتخيل اليهود أنه قد تكون هناك مذبحة ثانية لهم ـ ورواية **الطريق إلى عين حارود** (١٩٨٣).

وأرى أنه لابد من وقفة عند هذه الرواية الأخيرة ، فهي قد أثارت حين صدورها ردود أفعال مختلفة ومتضاربة في الأوساط والصحافة الأدبية الإسرائيلية ،

فالمؤلف لم يبن روايته من فراغ ، فمعطيات الحاضر هي التي أوحت له بها ، وموضوعها يتخذ تعبيرا جديدا في إطار الرواية الإسرائيلية المعاصرة، وهو يدور حول وقوع انقلاب عسكري في إسرائيل يضع حدا للديمقراطية فيها. بطل الرواية الإرهابي السابق والذي تعب من الحرب والعداء لكل من حوله - بعد وقوع الانقلاب العسكري ، يستمع في إحدى الليالي إلى محطة إذاعة تسمى «صوت عين حارود الحرة» ، فيقرر السفر من تل أبيب إلى عين حارود بحثا عن الديمقراطية وهربا من الفاشية ، وفي طريقه يمر بسلسلة من المغامرات ، يلتقي أثناءها بـ محمود الفلسطيني الهارب أيضا ، والذي يقرر مرافقته في رحلة الهرب ولكل منهما دافعه الخاص في الوصول إلى عين حارود . يقابلان في طريقهما جنرال إسرائيلي وسائقه يهربان أيضا، لكن قبل أن يصلوا إلى هدفهم يعتقلهم قائد المنطقة الشمالية ، الذي يعجب بسجل بطل الرواية الإجرامي، ويقرر الإبقاء على حياته وإعدام الآخرين.

في الرواية مزج بين القصة السياسية والقصة البوليسية المليئة بالمغامرة، كما انها تكشف بوضوح اكثر من أية رواية أخرى تداخل الصراع العربي الإسرائيلي ، في رحلة طويلة كان لابد أن تنتهي نهاية مأساوية.

في مقابلة مع مؤلف الرواية عاموس كينان أجاب عن سؤال بأنه في روايته هذه قد تجاوز حاجزا قائما في الأدب الإسرائيلي لم يتخطاه أحد من قبل ، والمقصود بذلك، هذا التناول للقضية العربية في الرواية ، فقال « هناك تجاوز لقانون معين لكنه ليس من وجهة نظري، فإني أرى أن القضية الإسرائيلية لا تنفصل عن القضية العربية وعن القضية الإسرائيلية العربية ككل. فأنا لست في حاجة إلى تبرير ثقافي لأتوصل إلى القناعة بأني ملزم بالعيش مع العرب ، فأنا اعتدت هذا الأمر من ناحية شعورية منذ سنوات طويلة ، وقد كنت دائما مرتبطا بعلاقة صداقة مع العرب .. أصدقاء يمكنني أن أحل ضيفا عليهم ، أو يحلون ضيوفا عندي في تل أبيب ، وقد اعتدت واعتادت عائلتي رؤية صديق عربي ينام عندنا ويجلس في الصباح إلى مائدة الإفطار . هذا أمر شخصي ولست ملزما بالحديث معهم عن اليهود والعرب».

وفي إجابته عن سؤال : ماهي القضية المركزية في روايتك ؟ قال : «شخص ما يريد الوصول إلى عين حارود . الطريق التي عليه أن يسلكها هي - في مرحلة معينة - ليست طريقا جغرافيا كما هو الحال في الرواية ، ولكني قصدت أن تكون طريقا تاريخياً ، فإذا وصلت إلى عين حارود عبر التاريخ فإن هذه الطريق ليست بعيدة عن النبوءة ، والوصول إلى النبوءة في هذه البلاد أمر ليس صعبا . فإذا مضيت في المسلك التاريخي وليس في المسلك الجغرافي فحسب كما هو الحال في الطريق من تل أبيب إلى عين حارود، فإن المرور في طريق النبوءة لا يعتبر مهمة صعبة أو مستحيلة .. فالتاريخ يحكي عن ذلك الكثير .. فالرواية منذ بدايتها حتى النهاية مكتوبة بصيغة المضارع دون التفات هنا أو هناك.. شخص يريد أن يصل إلى عين حارود.. مطاردا ولا وقت لديه لشطحات الخيال .. ويجد نفسه فجأة يتجول مع عربي يهربان من المصير نفسه، والظروف هي التي تملي عليهما التعاون ، هذه هي بالضبط الظروف التي تفرض على العرب واليهود وحدة المصير ، والاعتراف بوحدة

المصير يؤكد التعاون . ولا أعرف ما إذا كنت قادرا على الوصول إلى تجربة مثيرة كهذه قائمة على التعاون اليهودى العربى عبر حقيقة كونى مثقفا أو عقلانيا أوكارها للحرب، ولو لم أصل إلى تجربة الهروب هذه، ولو لم أصادف ذلك العربى فى الطريق لما توصلت بصورة طبيعية إلى هذا التعاون ووحدة المصير .. فهذه التجربة ساعدتنى وساعدت القراء على تمزيق المبررات الثقافية للنزاع العربى الإسرائيلى والاكتفاء بالطبقة الشعورية الموجودة فى أسفل هذه المبررات .. هناك يمكن أن نجد الممكن».

انتهى حديث مؤلف الرواية عاموس كينان ، الذى جعل بطله يحزن لموت محمود ويعد بالانتقام لموته ، لأنه إذا لم ينتقم فلن يصل عين حارود.

محمود ، ليس له حقوق المواطنة ، وعين حارود أمل قد يكون تاريخيا كما يقول المؤلف ، لكنه أمل يرتبط أولا وأخيرا بالحفاظ على الكيان الإسرائيلى، فالتعاطف مع محمود، ليس حفاظا على محمود بقدر ما هو حفاظ على صورة استمرارية الدولة اليهودية . فعين حارود المستعمرة التى اقيمت على أرض فلسطين فى العشرينيات وسكنها الرواد الأوائل الذين مهدوا لقيام دولة إسرائيل ، واقتطعت أرضها من أيدى الشعب الفلسطينى، هى محطة الوصول التى قد تعطى محمود حرية أن يكون مواطنا. حين يطلب من محمود أن يتكلم وهو موثق القدمين واليدين، يسقط على ركبتيه وينحنى ليلمس التراب بجبينه ثم يقف ليقول بعد لحظة صمت «أرضى .. يا أرضى» .

يعرف المؤلف أنه حين يقول محمود «أرضى» فمعنى ذلك أن لا أرض للطرف الآخر ، وحين يقولها الطرف الآخر فلا أرض لمحمود . وبين الفاشية ودعاوى الديمقراطية تضيع الأرض.

رواية أخرى ، صدرت فى هذه الفترة - الثمانينيات - وهى(**ابتسامة الجدى ١٩٨٤**) للروائى دافيد جروسمان ، وهى فى رأيى أكثر الروايات الإسرائيلية أهمية فى تناولها للصراع العربى الإسرائيلى - ترجمتها العربية متعثرة فى النشر حتى الآن - والعنوان ذو دلالة رمزية ، فهو يرتبط بقصة سيدنا إبراهيم والتضحية بابنه التى طُلبت منه، لكنه فى النهاية يجد كبشا أو حملا أو جديا يفتدى به الابن ، فى الرواية يستغل كاتسمان براءة أورى واستعداده للتضحية فيطلب منه الانضمام إليه والعمل معه كمساعد له فى حكم الضفة الغربية. يلعب أورى فى الرواية دور البرىء الذى تعلو وجهه ابتسامة ساذجة وبسيطة كابتسامة الجدى، إلى أن يصاب بانهيار ، يقدم المؤلف موازيا مشابها من الحياة اليومية لقصة سيدنا إبراهيم ، لكن فى النهاية تكون التضحية بكاتسمان الحاكم العسكرى المعادى للعرب والذى يمارس القتل والقهر عليهم، ويظل الجدى أورى حيا .

يتبادل السرد فى الرواية شخصيات أربع ، حلمى عجوز عربى يقيم فى مغارة قرب قرية عندل، نصف أعمى ونصف مجنون، أورى الضابط الإسرائيلى المتعاطف مع العرب والذى يجد الحياة مع حلمى افضل من الحياة مع الكذب والاحتلال العنصرى الفاشى، زوجته عالمة النفس والطبيبة ، ثم الحاكم العسكرى وهو عشيق زوجة أورى دون أن يعلم أورى بذلك.

يُقتل ابن حلمى يزدى ، يقتله جنود الاحتلال ، حلمى الذى آمن دائما بالسلام وكراهية العنف يأخذ أورى فى

النهاية رهينة لديه، ويطالب مقابل إطلاق سراحه بالجلاء عن الأراضى المحتلة . هذا الضابط الرهينة المعجب بحلمى أصلا فهو الأقدر على تهدئة آلامه، يتعاون مع حلمى فى مسألة أسره ويرفض الهرب ويعمل على قدوم الحاكم العسكرى بحجة تخليصه.. ليلقى الحاكم نهايته هناك. شخصية حلمى هى الأكثر إثارة وإبداعا فى الرواية، إضافة إلى أنها محاولة جديدة إيجابية لتصوير العربى على هذا النحو فى الأدب الإسرائيلى، ربما ما يعيبها أنها ليست شخصية حقيقية ملموسة على المستوى الواقعى ، فهى شخصية أسطورية تشع بكثير من الإيحاءات .. ليست بشرية.. لكن لا تملك إلا أن تحبها.

فى النهاية ، لا يمكن الحديث عن الرواية الإسرائيلية المعاصرة دون التطرق إلى الرواية التى حققت لإسرائيل من المكاسب أكثر بكثير مما حققته لها الرواية الأدبية، وهى الرواية البوليسية.

فبعد الانتشار الواسع للتليفزيون والفيديو ، أصبحت عملية اجتذاب القارئ إلى الكتاب أصعب من ذى قبل ، فبدأ السعى لكتابات مثيرة تشد القارئ إليها، ويمكن تحويلها إلى أفلام وتمثيليات تجذب إليها عددا أكبر من المتفرجين ، ويمكن من خلالها تحقيق أى أهداف يراد لها الانتشار ، ثم أن غالبية الجيل القارئ من الشباب الأوروبى والأمريكى تجذبه الرواية البوليسية ، فإن أبرز ما يميز هذا النوع من الروايات مقدار ما فيه من إثارة، التى لو وظفت جيدا، لاستطاع الكاتب من خلالها السيطرة على مشاعر وأفكار قارئه ويوجهها الوجهة التى يشاء.

والرواية البوليسية أنواع عديدة ، تشترك جميعها بعنصر الإثارة، إثارة العقل أو العواطف أو الغرائز أو الخيال . وقد استخدم الكتاب الإسرائيليون أو الصهاينة ممن يقيمون خارج إسرائيل جميع هذه الأنواع، ليجذبوا إلى صفهم ملايين القراء الذين أعجبهم الشكل البوليسى أولا ، ثم ابتلعوا الطعم بما يحتويه من فكر مغلوط تجاه العرب خاصة ، فالروايات حين تبث هذا الفكر لا تقدمه بشكل مباشر ، وإنما من خلال أحداث وعلاقات اجتماعية وسياسية مرسومة بحبكة ودهاء.

بل الأدهى من ذلك ، أن كثيرا من الكتب ـ الكتب وليس الروايات ـ التى أخرجها الصهاينة اعتمدت هذا الشكل البوليسى لاجتذاب القارئ ، برغم أنها تتحدث عن موضوع حقيقى لا رواية مختلقة . أستخدم هذا الأسلوب للدفاع عن سياسات إسرائيلية معينة، إما لتبريرها أو لإظهار الذكاء والعبقرية اليهودية ، مثل الكتب التى ظهرت عن عملية عنتيبى ١٩٧٦، أو عن ضرب المفاعل الذرى العراقى، أو اغتيال بعض قادة منظمة التحرير الفلسطينية أو عن المخابرات العربية أو الجيش الإسرائيلى .

قد تتخذ الرواية البوليسية الصهيونية شكل روايات التجسس كما فى روايتى **«برج بابل»** أو **«موسم الشك»**، وقد تحتوى على مثيرات سياسة مبثوثة بمهارة لتستخدم كسلاح دعائى فعال كما فى رواية **«اختطاف جوى»** لموهى كواندر ، أو تعتمد على الخيال العلمى مثل رواية **«مياه أسوان»** لميخائيل حاييم التى يتخيل مؤلفها نسف السد العالى وإغراق مصر والسيطرة عليها، أو تدمير إسرائيل وإنهائها من الوجود،، من السمات العامة

فى الرواية البوليسية الإسرائيلية ، وهى تعكس بالدرجة الأولى خوفهم من ناحية ، وأحلامهم فى التوسع من ناحية أخرى.

وإذا كانت مثل هذه الروايات ، تقع عادة فى المباشرة، أى أنك تحس بالعداء ينبع من كل سطر فيها تجاه العرب ، إلا أن هناك كتابا استطاعوا تجنب هذه المباشرة وكتابة روايات بوليسية بشكل فنى جيد، مثل «اولجاهيسكى» التى تدير أحداث رواياتها فى فلسطين المحتلة ، وهى قصص بوليسية تقليدية، بمعنى أن هناك شخصا ما يقتل ، ويقوم بطل رواياتها «تامى شيمونى» الشبيه بشرلوك هولمز بالتحقيق ، ويقع الشك على عدد من الأشخاص ، ليكتشف المجرم فى النهاية وعادة يكون عربيا ، وتنتصر العقلية اليهودية المتسلحة دوما بالذكاء والتكنولوجيا على العقلية العربية المتخلفة ، كما يتضح ذلك فى عدد من رواياتها مثل **«ابتسامة الأفعى»** و **«وقت للخيانة»** . وقد سبق أن تعرضت لعدد من هذه الروايات فى دراسة سابقة عن الرواية البوليسية الإسرائيلية فى عدد خاص من مجلة شئون عربية التى تصدرها جامعة الدول العربية. لكن الملاحظ فى هذه الروايات أنها تتعامل مع القارئ بذكاء ، بحيث أنها تدفع إلى ذهنه بالمعلومات التى تريدها ، دون أن تركز عليها، لكنها تجعلها تنساب من خلال تتبعه لأحداث مشوقة ، بحيث تستقر فى خلفية تفكيره ، مما يجعلها تؤثر فى سلوكه وتصرفاته دون أن يشعر .. وللأسف كلها معلومات تكرس تخلف العربى ووحشيته وتعطشه للدماء وجريه وراء نزواته ، وهو ما يتفق بدرجة أو بأخرى مع تفكير الكثيرين فى الغرب .. ساعد على ذلك امتلاك الصهاينة لكثير من دور النشر ووسائل الإعلام خاصة فى أمريكا.. ولكن هذا موضوع آخر.



سامية جمعة على



رواية «أيام تسيكلاج»

والتساؤلات الكابوسية

لجيل محاربى ١٩٤٨ تجاه الحرب

نشرت رواية «أيام تسيكلاج» لأول مرة عام (١٩٥٨) عن دار نشر «عم عوفيد» فى إسرائيل. وقد حصل يزهار عنها على جائزة «بردين» عام (١٩٥٩) وقد استغرقت كتابة الرواية عشر سنوات من (١٩٤٨ - ١٩٥٨).

بلور يزهار فى هذه الرواية الأفكار والقضايا التى سبق أن طرحها فى قصص الحرب السابقة، ولكن بشكل أدق وبصورة أكثر تفصيلاً. وتدور أحداث الرواية حول اختيار أحد الكتائب العسكرية للقيام بمهمة فى منطقة النقب، فالرواية تصور حرب (١٩٤٨) عبر سبعة أيام فى حياة الجنود الإسرائيليين الذين يتصارعون على احتلال التل (٢٤٤) وانتزاعه من العرب. ويتخلل أحداث القتال طرح بعض القضايا التى شغلت أذهان الشباب الإسرائيلى المحارب وأبرزها: -

١ - المواجهة بين الصهيونية وعرب فلسطين فيما يتعلق بالحق التاريخى فى أرض فلسطين.

٢ - قضايا الصراع بين ادعاءات الرؤية المثالية (للصهيونية الاشتراكية) والممارسات العملية للصهيونية على أرض فلسطين.

٣ - قضية مواجهة الموت، وهل الدولة تستحق الموت فى سبيلها؛ فقد شعر جيل حرب (١٩٤٨) بأنهم جيل الحروب، وأن هذه الحرب لن تكون هى الأولى والأخيرة، بل ستعقبها حروب أخرى، نظراً لأن بقاء إسرائيل مشروط بضرورة خوض الحرب من أجل المحافظة على بقائها ووجودها.

وسوف نتناول فى هذا العرض بعض الخواطر والتساؤلات الكابوسية التى طرحتها هذه الرواية، التى

* الباحثة تعمل مدرس مساعد للأدب العبرى المعاصر بقسم اللغة العبرية وآدابها - كلية الآداب جامعة عين شمس.

اعتبرت بمثابة النموذج الأكمل الممثل لأدب حرب ١٩٤٨ فى إسرائيل، من خلال رصد موقف مقاتلى جيل حرب ١٩٤٨ تجاه الحرب وهى: حتمية الحرب، الخوف فى مواجهة الموت، والعربى الحاضر الغائب.

١ - حتمية الحرب:

إن شخصيات «تسيكلاج» هم أيضاً مثلهم مثل أبطال قصص يزهار «خربة خزعة - قافلة منتصف الليل - الأسير»، يقرون بضرورة الحرب وحتميتها، إلا أنهم فى الوقت نفسه يكرهونها، بل ويكرهون أى حرب.

وهذا الإحساس بكراهية الحرب إحساس طبيعى ويمكن القول بأن الأحاسيس التى تتولد بفضل الحرب واحدة فى كل زمان ولاتخص فقط شخصيات «تسيكلاج»، ولكن الإقرار بحتمية الحرب بالنسبة لدولة مثل إسرائيل كان بمثابة ضرورة ملحة من أجل بقائها واستمرارها فى الوجود، لأن إسرائيل منذ قيامها وهى فى حالة عسكرة دائمة، فهى تشبه ثكنة عسكرية فى حالة استعداد دائماً. وقد انعكس ذلك بلاشك على أبناء البلاد الذين تربوا على أرضها، فالفرد منهم يظل جندياً سواء ببزة عسكرية أو بدونها. إنه يبدأ تدريباته العسكرية فى الرابعة عشرة، أو الخامسة عشرة فى معسكرات شباب الطليعة المحارب «ناحال» (*) وبعد ذلك يبدأ فى السابعة عشرة، أو الثامنة عشرة فى «تسهال» (جيش الدفاع الإسرائيلى) ثم يخضع بعد ذلك لنظام الاحتياطى لفترة من ثلاثة أسابيع إلى ثمانية أسابيع سنوياً.

ومعنى ذلك أن الإسرائيلى الذى يبلغ من العمر خمسين عاماً قد اشترك بكل تأكيد فى حراسة المستعمرات اليهودية، أو فى إحدى حركات المقاومة السرية، وتعود الحياة فى المستعمرات الحصينة، وشارك فى الأحداث الدامية فى يافا، وحيفا، وتل أبيب وحرب (١٩٤٨) (١).

وهكذا نشأ فى دولة إسرائيل جيل أصبحت الحرب جزءا من حياته. وقد آمن جيل حرب (١٩٤٨) أن حربه ستكون هى الأخيرة ولكن شخصيات «تسيكلاج» كانت تشعر بأن هناك شكاً ما فى كون هذه الحرب هى الأخيرة(٢).

إن أحد أبطال «تسيكلاج» يقر بتلك الحقيقة السابقة قائلاً: إنهم يتحدثون عن «المشاكل»، عن التخبطات، عن «عمليات البحث» فعندما تكون هناك حرب تكون حرباً بلا نهاية، وعندما تنتهى واحدة تبدأ الثانية، والثالثة وراءها، والرابعة فى إثرها، ويهيئ لكم وكأنها انتهت وأنكم ستعودون إلى البيت. إننا جيل الحروب، ولن نهرب من هذا فلتفكروا فى كل شىء . وابحثوا بجدية وسوف ترون: إن الحرب تتربص بنا من حولنا، ليست كلها فحسب حروب نيران وطلقات. إن الحرب لن تنتهى عندنا بانتهاء الطلقات بل فقط ستبدأ حينئذ. إن حرب السلاح ستستبدل بها حرب بلا سلاح، وكل منهما ستعقب الأخرى. وعلى العكس من ذلك فإن المعارك هى موضوع قد يستغرق يوماً واحداً أو يومين مكثفين أما الحروب الأخرى فإنها ستستغرق سنوات كثيرة - إنها حرب - البقاء، وسنجند جميعاً ولن يجعلونا نتخاذل، لذا فعليك دائماً أن تكون متوقعاً للاستدعاء والإرسال بينما أنت فى وسط كل أنواع الأشياء والمشاريع الخاصة بك، لأنه ليس هناك ماهو خاص. هذه هى الحقيقة. إن كل من لديه إحساس بالواجب يعرف هذا. والآخرون سيحاولون أن يتملصوا وأن يهربوا وأن يتركوا الحرب الخاصة بالجميع على عاتقه هو «هذا هو كل شىء» (٣).

إن النص السابق يكشف عن حقيقة هامة وهى أن الإدراك الواعى بأن الحروب التى ستخوضها إسرائيل لن تنتهى، وأن جيل (١٩٤٨) يدرك تلك الحقيقة التى تجعله يشعر بعدم الاستقرار النفسى والتخبط والحيرة، لأنه حتى لو انتهت سلسلة الحروب المتعاقبة، فإن حرب البقاء التى تستخدم فيها أسلحة أخرى غير القنابل والمدافع، لن تتوقف، وستتطلب هى الأخرى تضحيات من الجميع، سوف يحاولون إلقاء مسئوليتها على عاتق الآخرين.

وتكشف هذه الفقرة أيضاً عن مدى تحرك تلك الشخصيات من خلال وعى حقيقى، إدراكاً لأهمية مايجب فعله من أجل المجموع:

عندئذ عليكم أن تكفوا عن أشباه المشاكل، وعن أشباه التخبطات، وعن أشباه الشكوك التى لديكم - وافعلوا ماينبغى عليكم أن تفعلوه بشكل جميل وطيب وبإخلاص. هذا هو كل شىء اذهبوا إلى حيث يرسلونكم واعملوا مايقولونه لكم واصنعوه مجبرين على فعله، هذا هو كل شىء، ليس هناك طريق آخر. و سائر الأشياء الأخرى هروب وخيانة وعفن. وسترون أن من لن يأتى لن يجد الهدوء، ولن نتيح له أن يجده، إن ضميره سوف يقضى عليه، ونحن أيضاً نقضى عليه وعلى ضميره وعلى الكذب الذى فى حياته، وعلى الهروب وتنكيس العلم، ليست هناك حياة خاصة، هناك فقط مهمة موكلة إليه، لن يكون لديه هدوء، ويقدر ماسيحاول أن يهرب - سوف نطارده[٤].

وهكذا فإن شخصيات «تسيكلاج» تشعر بالراحة لأنه لم يقع عليها عبء الاختيار، بل وقع عليها الاختيار، وعلى سبيل المثال، فإن «جيدى» يشعر بارتياح شديد لأنه لم يكن لديه حق الاختيار، وهو إحساس يجعله يتنفس بارتياح لأن المسئولية لن تقع عليه وحده، وبالتالى فلن يكون مذنباً فى شىء ، فيقول: «أفكر أحياناً فى السلطة الحديدية، وفى أنه ليس لنا الخيار فى الاختيار ، حينئذ سيكون من السهل التنفس حيث لاخيار» [٥].

ويعبر «برزيلاى» الرافض للحروب عن إحساسه بالحرب بتوجيه دعوة للشباب بعدم الذهاب للحرب فيقول: «أنا أكره الحرب، كل الحروب أياً كانت، فكل الحروب قذرة. أنا أقول لكم أيها الشباب: لا تذهبوا للحروب. اسمعوا لى. لا تقولوا لى إنها حرب ليست قذرة، لا توجد حرب على هذا النحو، هكذا أقول لكم.

ليس لأنكم تدافعوان، بل لأنكم تقتلون، إن الأمر ليس واضحاً؟ مرة أخرى. (ببساطة عندما يكون هناك لا خيار،فإن هذا يخرج عن إطار كونه خيرا أو شراً، لكن اللا خيار لا يجعل شيئا مختلفاً، لا يجعل الشر طيباً). أنا لا أدرى، أنا فى حيرة»[٦].

إن «برزيلاى» يعترف بأن مقولة «اللاخيار» التى يرفعونها دائماً لا تعفيهم من المسئولية، لأن شعار «اللاخيار» هو من ابتكارهم هم لكى يُسقطوا عبء مسئولية القتل وعبء الإحساس بالذنب تجاه كل مايقترفونه ضد الآخرين.

أما «زافيك»، فهو مختلف عن الآخرين، حيث يشعر بأنه ليس من حقه طرح مثل تلك الأسئلة. التى يطرحها زملاؤه، فكل واجبه هو تنفيذ الأوامر دون إبداء اعتراض أو رأى، إنه أداة فى أيدى الآخرين، وليس من حقه الخيار فيقول: «شخص مثلى ليس له أن يسأل أسئلة لأنه

ليس ملك نفسه، إننى مجند والمجندون لايسألون أسئلة بل ينفذون الأعمال، الأسئلة تكون مع الملابس غير العسكرية التى تركناها خلفنا فى النفتالين. إن شخصاً مثلى منذ أن بلغ سن الإدراك منذ سن الثالثة عشرة وهو مجند فى الخدمة، وبناء على ذلك فليس أمامه طرق مختلفة للاختيار، إنه دائماً فى الطريق الذى يرسلونه فيه.. إنهم لايسألونه وهو لايشترط شروطاً وإذا سألوه ربما تكون لديه إجابة، إنه يسير... يسير فى الطريق الصعب الواحد والصحيح إلى الغاية القصوى للتجسيد الصهيونى وليس أمامه أى خيار. هذه ليست حرية؟ لا، بل هذه هى الحرية الكبرى، وهى الصمود فى الموقع الأمامى للشعب إنهم يأخذون منى كل شىء، ويعطوننى كل شىء وأنا أعطى كل شىء وآخذ كل شىء، حسبة بسيطة وعادلة من كلا الجانبين»(٧).

أما «بنى» أحد شخصيات رواية «أيام تسيكلاج»، فإنه هو الآخر يعبر عن إحساسه بالحرب و «باللاخيار» المفروض عليه، بأن توقفه عن إطلاق النيران لايعنى توقف الحرب، ومعنى هذا أن الحرب ستستمر سواء توقف هو أم لا، لأن توقفه لن يؤثر فى شىء ولن يغير من الأمر شيئاً، إن «بنى» لايستطيع أن يختفى طويلاً وراء قناع «اللاخيار» لأنه يشعر بالمسئولية تجاه مايفعلونه مع العرب؛ ولكنه لايستطيع أن ينتشل نفسه بعيداً عن الآخرين لأنه معهم ومسئول معهم عما يفعل، فيشعر بنوع من التناقض الداخلى لأنه مجند ويجب عليه فقط تنفيذ الأوامر، ومن جانب آخر يتخيل ألا يكون إنساناً فيقول: وعلى أن أطلق على العدو وأنا أعرف أنهم يريدون قتلى، «أسبق واقتلهم وأيضاً لا أجلس مكتوف اليدين وأطلق عليهم النار، ليس بعيون مغلقة بل مفتوحة، وأصوب جيداً وأحدد الهدف، فضلاً عن أنه يوجد هدوء نفسى عند الإطلاق، وأطلق وفقاً لكل القواعد وأيضاً أصيب الهدف، وعلى الرغم من ذلك ها أنت ترى أننى (أقول) لقد بقى لدى ثمة شىء على الرغم من ذلك، على الرغم من ذلك لالا: أنا أعرف كل شىء لايجب أن تذكرنى بكل المبررات مثل: عدالة حربنا، والحرب الدفاعية والالتزام الذى تنطوى عليه، واللاخيار الذى فرض علينا والحتمية، ومع كل هذا: على الرغم من ذلك... هل تدرك مامعنى هذا؟ - إنك تواصل الإطلاق، تواصل بالطبع وتطلق جيداً بقدر الإمكان. وتأكلنى الشكوك بعد ذلك - أى شكوك؟ ويالها من شكوك»(٨).

ويستطرد «بنى» فى حديثه السابق فى مزيد من الإيضاح للتناقض بين مايفعله، وبين مايجب أن يكون، فيقول: «إنه التناقض بين ماتعرف أنه يجب أن يكون وبين ماأنت فاعله، إن مايجب أن يكون هو ألا تكون جندياً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه مستحيل ألا تكون جندياً، وإذا سادت العالم حتمية القتل - فإننى أستحسن هذا على غرار الآخرين، لايمكن أن يلطخ الآخرون أيديهم، وبينما أنا أنقذ طهارتى، ولايمكن أن يضحوا كالآخرين بدمائهم بينما أحظى أنا بالسلام، وبأفكار العدل الجميلة، ولايمكن أن يموتوا بينما أبقى أنا الصديق - «هذا صحيح» - لكنه أيضاً غير صحيح، لأنه بالإضافة إلى هذا، كيف يمكن أن أنكر أننى قاتل وأن يدى مليئة بالدم، لايوجد شىء على الإطلاق، لاعدل ولاتبرير، ولا أستطيع أن أطهر يدى من هذا الدم»(٩).

ويلخص «بنى» بجملة واحدة الإحساس الذى يعمهم، والتناقض الذى يشعرون به، حيث يرجع هذا إلى أن قضيتهم نفسها التى يدافعون عنها، وهى إنشاء الدولة،

قد انعكست بداخلهم وولدت لديهم إحساساً متناقضاً، نظراً لأنها هى نفسها تنطوى على معنيين متناقضين عبَّر عنهما «بنى» بجملة وهى «إننى اختبئ وراء قضيتنا التى هى صادقة بالتأكيد وقاتلة» (١٠).

ومقابل هذا كله فإن الحرب تمثل بالنسبة لـ «جيدى» شيئاً مختلفاً تماماً، فالحرب بعد أن تنتهى ستصبح لها ذكرى جميلة فى نفوسهم حيث يقول: «سوف يتضح لك فجأة أن أجمل أيام فى حياتك الخربة ـ كانت بالذات هى أيام تسيكلاج والحرب، وفى الغد عندما تقوم فى الصباح ستكتشف أن كل العالم من حولك رمادى وممل، وكئيب وصغير، وعليك فى كل صباح أن تسرع إلى العمل، وأنه ليس لديك شىء إلا كل التوافه الصغيرة والأعمال غير المهمة لكى تواصل الحياة على أى نحو، ولاشىء غير ذلك، ومرة أخرى لاتعد» من أبنائنا الشجعان ومن أبطال الشعب ومصدر فخاره، بل مجرد وجه بين مائة ألف من أمثالك.

ويتضح من هذه الفقرة السابقة أن الحرب تجعل منهم فى نظر أنفسهم، وفى نظر المجتمع شجعاناً وأبطالاً يحظون بمكانة هامة وسط الجميع، وهى حالة تشعرهم بالزهو والفخار، ومع انتهاء الحرب سينتهى كل شىء ويصبحون لايساوون شيئاً وتعود الحياة إلى ماكانت عليه قبل الحرب من رتابة وملل وكآبة بلا أكاليل نصر ولانياشين بطولة.

٢ ـ الخوف فى مواجهة الموت:

لقد شغل الموت أذهان البشر جميعاً منذ فجر الحياة وأى محاولة للإنسان أمام الموت فاشلة، ولكن حينما يكون الإنسان وجهاً لوجه مع الموت، فهذا من شأنه أن يفجر بداخله أحاسيس كامنة ، ومن شأن ظروف الحرب أن تفجر تلك الأحاسيس الكامنة، وقد وجد المحارب الإسرائيلى نفسه وجهاً لوجه أمام الموت، حيث إن الموت يحيط به من كل جانب وفى كل لحظة، وهو الأمر الذى يجعله يتساءل لماذا يذهب بنفسه إلى الحرب؟ لماذا يكون هو الضحية؟.

إن «برزيلاى» يعبر عن إحساسه بالموت قائلاً: «لاتصدق، ليس طيباً أن تموت وليس عدلاً، ليس بإرادتك على أية حال. اسمعنى، ليس هناك معنى، لامعنى على الإطلاق (الذين يستشهدون، ومن يلف لفهم؟ دون أن تكون مستعداً للموت من أجل الحقيقة ـ هل هناك ثمة حقيقة باقية؟)... اسمعنى، ويجب أن تكون، أخيراً، شجاعاً، ومستقيماً وأن تقول ذلك بصوت عال، ليست هناك مثالية إزاء الموت، فالموت لايعنى إلا الكارثة والجحيم، لن تهرب منه فى المعركة، ولكن أيضاً لن تجد فيه مبرراً للبطولة أو لأى فخر خاص، أنا أكفر بكل هذا، أكفر بتمجيد الموتى، إن ما أعرفه فقط هو عن تأبينهم، وعن آبائهم، وعن صديقاتهم، وعن عالمهم الذى باد، خسارة أنهم ماتوا، أيها الشباب اخرجوا وانسفوا كل علم يدعو للموت، اسجنوا كل من يدعو للموت، باسم أى نبوءة سواء أكانت فى مستشفى المجانين، أو فى السجن، فالحرب هى مهنة جزارة ملوثة، جزار يلوث دم البشر، من المحتمل أن تكون جباناً حقيراً، لكن عليك أن تتجنب الكذب على الموت، كأن شيئاً لم يكن، اسألوا الأمهات فهن يعرفن وسيقلن لكم عما وراء كبح الجماح، وعن الوجوه الجامدة، وعن اللابكاء، اسألوهن» (١٢).

ولكن مايثير الدهشة أن «برزيلاى» بعد هذه الخطبة العصماء عن رفض الموت، يعود مثل أحصنة القتال المحنكة بحقيقة واحدة، وهى «حتمية القتال» فيقول:

«والحقيقة هى أنه فى بعض الأحيان لامناص من أن تخرج إلى القتال، ويكون محظوراً عليك أن تخفى حياتك كما لو كانت هى الشيء الغالى والجوهرى فى العالم - محظورا!... بل إنه بين الموت والموت ننسى كل شىء مثل المرأة التى تنسى آلام المخاض بين الولادة والأخرى. ممنوع أن تنسى وممنوع أن تتعود، ويجب أن تضع نهاية لكل هذا، للسير المنتصب الضاحك إلى الموت، كما لو كان هذا الأمر مجرد رياضة»(١٣).

إن «برزيلاى» يشبه الموت بآلام المخاض لدى المرأة التى تنسى ماتعانيه بعد ذلك، ويرى أن الموت هو الآخر، يصبح ذكرى ويتم نسيان مافيه من ألم وحزن، و يرفض أن يصبح مجرد ذكرى، ويرغب فى أن تكون هناك نهاية لذلك، ولكن التساؤلات تنتهى دائماً بلا إجابة.

ويعبر «عميحاى» هو الآخر عن إحساسه بالحرب والموت، وهو إحساس يماثل تقريباً إحساس «برزيلاى» فيقول: «قريباً سأبلغ سن العشرين. فما الذى بقى لى؟ ماالذى أفلحت فيه؟ وإلى أين تسير حياتى... شجرة حكيمة وماهى؟ لقد كتبت: «طوبى للكبريت الذى يحترق ليشعل اللهب»، أنا أعرف لكننى لا أحب هذا، إن من الظلم أن أذهب لأكون كبريتا يحترق، إننى أتمرد على هذا، مستحيل أن يكون الذهاب للموت فيه سعادتى، لمَ؟ إننى أكره الذهاب للموت(١٤).

وبعد كل تلك التمردات السابقة على الموت، والتساؤلات التى طرحتها الشخصيات السابقة حول حتمية الموت وحول مبررات التضحية فإن «دافيد» يجيب عن تلك التساؤلات السابقة المطروحة بجملة واحدة هى «نحن نموت لنبعث دولة» (١٥).

إن الجملة السابقة تغلق كل أبواب التساؤلات؟ حيث أن الهدف واضح ومحدد وهو بعث دولة يهودية.

ومقابل حتمية الحرب ومواجهة الموت، يوجد الإحساس بالأمان والرغبة فى الحياة، ذلك الإحساس الذى يتجلى فى التفكير فى الفتيات، والرغبة فى العودة إليهن.

إن تفكير الجنود فى الفتيات لاينقطع، لكى يشعروا بأنهم مازالوا على قيد الحياة من ناحية، ومن ناحية أخرى فالتفكير فى الفتيات يشعرهم بأنهم مثل سائر البشر، وأن حياتهم لاتختلف عن حياة أى شخص عادى يشعر بالحب. ويعبر أحد الجنود عن مشاعره تجاه الفتيات بقوله:

إن فتياتنا حلوات، شىء عظيم أن توجد فتيات فى العالم؛ على أى صورة سنكون دون فتيات (١٦).

ويصف «رافى» إحساسه بـ «تمرلا» صديقته، وتخيله للعودة إليها.

ويعبر «ناحوم» أيضاً عن إحساسه بصديقته «جليا» وتخيله لعودته إليها بقوله: «لن أتحرك إلا بالطائرة، فلو أننى سافرت فيها - سأكون فى الفجر عند جليا، حيث يكون الجميع نائمين، ولن يكون هناك أحد لألقى عليه التحية، كل المزرعة ساكنة، أدخل إلى حجرة الطعام، أتمدد على الأريكة، ثم أخرج وأجلس على الدرج أمام الباب مثل الكلب المخلص، ربما يحالفنى الحظ وتخرجين فجأة فتجديننى، فى الساعة الرابعة فى الفجر أيضاً لايكون هناك أى شخص على الإطلاق، وفجأة - بس! (إشارة صوتية بالفم) أصفر لك - وأنت ياجليا تتوقفين للحظة تفكرين فيمن يمزح معك، وفجأة يوه! - أنت تقولين

ـ أنظروا من يكون هذا، إنه ناحوم، وقبل كل شيء وبينما نحن متعانقين يبزغ الصباح ويدق القلب تحت ملابس العمل، ونتبادل القبلات دون أن ننفصل ياجليا ـ أنا أهمس لك ـ جليا وأنت تضحكين لي ـ ياناحومي قائلة ـ ياله من لقاء. كيف جئت هنا فجأة؟ ـ لايهمني كيف، فيكفي فقط أنك هنا ـ رائحتك طيبة مثل رائحة الصباح، وشعرك مضمخ بالعطر..(١٧).

إن [illegible] يخلق نوعاً من الحوار بينه وبين صديقته جليا، حيث يلعب هو دوره ودور جليا فيعبر عن إحساسه وإحساسها في الوقت نفسه.

٣ ـ العربي الحاضر الغائب:

على الرغم من أن العربي كان هو محور الصراع في أحداث رواية «تسيكلاج»، إلا أنه ليس هناك أي وجود أو تجسيد مادي له؛ يمكن من خلاله التعرف على شخصيته أو افكاره باعتباره الآخر. إن العربي في رواية «أيام تسيكلاج» هو مجرد هدف تدور الحرب وتجري المعارك ضده وهو موجود في ساحة القتال، ولكنه لايظهر مجسداً في شخصيات أو أنماط سواء رئيسية أو عرضية على امتداد العمل الروائي. ورغم هذا فإن وجوده يظل ملموساً على امتداد الرواية، لأن الهزيمة في مواجهته تعني الفناء، والانتصار عليه يعني البقاء والوجود والاستمرار في أرض فلسطين وتحقيق حلم الدولة المرتقبة التي تحلم بها شخصيات «تسيكلاج»، وتصور مستقبلها على أساس من الثقة في الانتصار.

وقد تعامل يزهار مع شخصية العربي على مثل هذا النحو في معظم أعماله التي تناولت الحرب. وبالرغم من أن العربي كان يمثل محوراً أساسياً في قصة «الأسير» فإن يزهار جعله جسداً صامتاً لاينطق بشيء ولا يعبر عن خلجات نفسه التي يمكن من خلالها التعرف على شخصيته وأفكاره، ليتاح للقارئ تحديد موقفه منه سواء بالتعاطف أو عدم التعاطف.

وفي قصة «قافلة منتصف الليل» نجد الأمر مختلفاً حيث كان العربي يمثل شيئاً ما غيبياً، وعلى الرغم من أنه كان محور الصراع أيضاً، إلا أنه لم تكن هناك مواجهة بينه وبين جنود القافلة.

وفي قصة «خربة خزعة» أضفى يزهار على شخصية العربي بعداً آخر وهو العربي الحاضر الغائب، الذي يمثل محور الصراع أيضاً، ولكنه في الوقت نفسه تجاهله وتجاهل مشاعره، وإن كان قد أضفى عليه بعض السمات التي تتفق إلى حد كبير مع أوصاف اليهودي «الجيتوي» وسلوكه(١٨).

ولقد أضفى يزهار على العرب في رواية «أيام تسيكلاج» بعض الصفات التي تدل على عدم الاكتراث والاهتمام مثل «نقاط الذباب وبراز النمل»، وتحتوي بعض المشاهد والجمل الحوارية على صورة مكررة من المشاهد نفسهاوالجمل الحوارية التي وردت في قصص الحرب السابقة.

فعلى سبيل المثال في المشهد الخاص بـ (الحارس) والأسير العربي في قصة «الأسير»، حينما فكر (الحارس) في إطلاق سراح العربي، أخذ يفكر فيما يدور في نفس (الأسير)، والمشهد نفسه يرد في رواية «أيام تسيكلاج» حيث يعبر «عوديد» عن إحساسه بالعربي الذي قتله فيقول: «أطلقت النيران وأحياناً كنت أنسى أن أحشو السلاح باحتياطي جديد. (ربما كان له زوجة

وثلاثة أطفال حينئذ كان عليه ألا يأتى إلى هنا!) بقدر مايكفى من رصاصات. ليس هناك وقت ولاقلب للحسابات (ربما يكون فلاحاً أراد العودة إلى البيت، وكانت لديه أنواع الحسابات كلها عن الموسم القريب)، ليس هذا من شأنى فأنا لم أدْعُهُ (وربما كان قد ضاجع زوجته بالأمس، وهى تنتفخ الآن وتعلو، وهو لم يعد موجوداً - والثكل على رأسها واليتيم فى بطنها) نعم، نعم، إلى الجحيم، اضربوهم، أيها الشباب قبل أن يهربوا[١٩].

ويشعر محاربو «تسيكلاج» أن هذا المكان الذى يحاربون من أجله كاره لهم، وأنه ليس مكانهم، وهو الأمر الذى يجعلهم يتذكرون فجأة أن هذا المكان خاص بالعرب حيث كل شىء فيه ينطق بهم: «يتذكرون فجأة أن اناساً سكنوا هنا، حتى الأمس، جمعوا محاصيل، أجروا مخازن، وتشاجر أطفال، ونبحت كلاب (اختفوا تماماً ولم يعد يرى حتى واحد)، جاء قطيع، وليال، ونيران موقدة، ورجال مع نسائهم، وأعدوا طعاماً، وطحنوا قمحاً، وشربوا قهوة، وحسبوا حسابات - وانتهى، كل شىء فى لحظة - وتغير وانتهى، وفجأة تشعر كيف تم ذلك فى لحظات صغيرة، حقيرة ومملة، لها ملمح جديد فى الجدية والقيمة، دون أن يكون واضحاً من أجل ماذا ولماذا، وهكذا تماماً، بالضبط، جحيم يتقافز كأنه يجلس على عقارب[٢٠].

إن المشهد السابق يعبر عن إحساسين متناقضين تماماً: إحساس محاربى «تسيكلاج» بجذرية الوجود العربى عبر التاريخ، وإحساسهم بأن هذه الأرض من ناحية أخرى ملك لهم مما يجعلهم بسرعة يتراجعون ويتخلصون دون طول تردد من مغبة ماتنطوى عليه سيطرة الإحساس السابق، وسرعان مايشعرون بأن هذه الأرض على الرغم من ذلك لهم هم، وأن أى محاولة من جانب العرب للوقوف فى وجههم هباء، ونلاحظ أيضاً تشابهاً مابين المشهد السابق ومشهد آخر ورد فى قصة «قافلة منتصف الليل» حيث يعبر «تسفيلاه» عن إحساسه بالأرض تقريباً بأسلوب يتشابه إلى حد كبير مع إحساس الجنود السابق فيقول: «إنك موجود فى أرض كبيرة جداً وبعيدة جداً، وغريبة عنك جداً، كضيف غير مدعو تدور برأسك فى جميع الجوانب ولاتجد شيئاً يجعلك تتمسك.. فهذه الحقول كارهة لك ورائحة أصحابها مازالت فى الأرض وتفوح منها رائحة عمل آخر وحب آخر، إن هذه الأرض العجوز مازالت ثمارها لفلاحيها.. هيا نذهب عن هنا فى الحال ونرجع إلى بيتنا» [٢١].

ويتكرر أيضاً إحساس «تسفيلاه» نفسه مع «ناحوم» حيث يقول: لا أعرف هنا، ولا أريد هنا، هذه التلال، هذا الأفق الذى هناك، هذه الجبال، ماذا تريد منى، لماذا تصرخ؟» [٢٢].

إن هذه الفقرات تكشف بجلاء عن حالة من الجدلية حول الصراع بين حق وحق، بين حق عربى تعلن عنه بوضوح تلك الجذرية العربية ذات التاريخ المتواصل والتى تعلن عن نفسها فى أكثر من دليل وأكثر من مشهد من مشاهد الحياة والنماء والتواصل العربى، وبين حق يرى محاربو «تسيكلاج» من ممثلى الصهيونية أنه يعلو ويتجاوز هذا الوجود العربى الواضح وضوح شمس النهار، وهذه الفقرات، تؤكد أيضاً أن جدلية الصراع بين هذين الحقين، العربى والصهيونى، سرعان ماتتوارى جوانب العدالة والمنطق والإنسانية فيها، لتصبح جوانب

الجدارة والاستحقاق والقوة هى السائدة والمتحكمة والمسيطرة، كنوع من إراحة الضمير، أو إزاحة مايؤرق لكى تستحكم فى النهاية دوافع الأطماع فى إطار من الاستسلام لتلك الصرخة التى تعبر عنها المقولة «التلمودية» «إذا لم أكن لنفسى فمن يكون لى؟». ومن الجوانب الجديرة بالملاحظة أيضاً فيما يتصل بهذه النقطة، ذلك التكرار الواضح لهذه الجدلية فى معظم قصص الحرب التى كتبها **يزهار**، مما يدل على أن هذه القضية كانت شاغلاً رئيسياً من شواغله فيما يتصل بالطرح الصهيونى للقضية الفلسطينية، من زاوية البعد التاريخى والأخلاقى على حد سواء.

وقد ناقش **يزهار** هذه القضية بجلاء عبر إحدى مقالاته التى كتبها، حيث كتب يقول موضحاً رأيه فى مسألة الحقوق المشروعة والتاريخية للعرب فى أرض فلسطين: «كل إنسان له مكان فى العالم، بيت، أو أرض، أو إقليم، أو «مكان خاص به» وهانحن، الآن، نحن نسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الفلسطينى، وننتظر أن يتقبلوا هذا بهدوء، بينما نحن لانوافق بأى حال من الأحوال أن يأتى شخص ما ويسحب الأرض من تحت أقدامنا حتى وإن كان هذا بدعوى أنه لدينا وعد لآبائنا، وليس بدعوى أنه لدينا وعد من الرب. وعَدًا هذا فإن وعد الرب لإبراهيم كان أيضاً لإسماعيل ابنه، فإسماعيل هو من نسل إبراهيم.

وعلى أية حال، فإنه من المحظور على أى من الشعبين أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر، ومن يفعل هذا فستكون كارثة، ليس كارثة سياسية فحسب، وليست كارثة أمنية فحسب؛ بل كارثة له هو، لوجوده هو على الأرض، وعلى كيانه هو، ومن المستحيل التهرب من هذا، فلو أن العرب كانوا قد سحبوا الأرض من تحت بيتى، من تحت مكانى، فإننى كنت سأفعل أكثر منهم فى مواجهة الذين يفعلون هذا، ليس لأن العرب صديقين وليس لأن كل مايقومون به من أعمال هو صحيح وطيب - بل لأنه ليست هناك سلطة لأحد فى أن يسحب الأرض من تحت أقدام الشعب الآخر إلا بموافقته فقط، أو عن طريق مفاوضات»

ويتضح من تلك الآراء أن **يزهار** قد اعترف صراحة بالحق العربى، وبالوجود العربى فى أرض فلسطين، ولكنه يقر فى الوقت نفسه بأحقيتهم هم باعتبارهم يهوداً من نسل إبراهيم أيضاً فى هذه الأرض، مدعياً أن ماتم قد حدث بموافقة العرب ورغبتهم، ولم يكن هناك إجبار لأحد منهم على ترك بيته وأرضه.

ولايسعنا هنا فى ختام هذا العرض إلا القول بأن القصص التى كتبها **يزهار** عن الحرب، وعبر فيها عن المعاناة النفسية التى تجتاح المحاربين الإسرائيليين، والتى لاتسفر فى النهاية عن أية مواقف إيجابية تترجم مايجيش فى داخل نفوسهم من صراع، إنما هى تعبير وانعكاس مباشر عن رأيه هو، حيث أنه كان دائماً يعرض المشكلة بأبعادها ثم يتعاطف معها من خلال أحد شخصيات قصصه ثم يبدأ مرة أخرى فى سوق الأدلة والبراهين التى تعفى تلك الشخصية من أية مسئولية أخلاقية تجاه الظلم والجور الذى يحيق بالفلسطينيين من جراء هذا.

ولايسعنا فى النهاية إلا القول مرة أخرى بأن **يزهار** كان فى أعماله الروائية كلها هو القاص والبطل فى آن، من خلال عملية توحد فريدة من نوعها تكاد تصل بنا إلى حد القول بأن هذه الأعمال الروائية لم تكن فى الواقع إلا صورة من صور السيرة الذاتية لشاهد على العصر فى حقبة من أهم حقب الوجود الإسرائيلى فى المنطقة العربية.

سامبخ يزهار:

حياته: وإنتاجه الأدبى

ولد **سامبخ يزهار** (وهو اسم الشهرة الأدبى للأديب يزهار سميلانسكى) عام (١٩١٦) فى مستوطنة «رحوفوت» بفلسطين، وهو من عائلة أدبية.

انهى **يزهار** دراسته الابتدائية فى «رحوفوت» ودرس «البيولوجيا» ثم عمل مدرساً فى «فنيئيل»، وبعد ذلك درس فى الجامعة العبرية الفلسفة والجيولوجيا. تم تجنيده عام (١٩٤٨) وعمل ضابطاً للمخابرات فى الجنوب، تم اختياره عضواً للكنيست عام (١٩٤٩) وكان ممثلاً لحزب «الماباى» (حزب عمال إسرائيل) من قبل الكنيست الأول وحتى الخامس، ثم اصبح ممثلاً لحزب «رافى» (قائمة عمال إسرائيل). سافر إلى الولايات المتحدة ليدرس فى جامعتى «هارفارد وكولومبيا» وبعد عودته عمل محاضراً فى الجامعة العبرية وكتب العديد من المقالات السياسية.

بدأ **يزهار** الكتابة وهو فى سن صغيرة، وكان أول عمل ادبى كتبه عام (١٩٣٨) وهو قصة «أفرايم يعود إلى الصفصفة» ثم اشتهر بعد أن نشر عدة أعمال ادبية وهى: «فى أطراف النقب» (١٩٤٤)، و «الدغل الذى على التل» (١٩٤٧). وصدرت له بعد حرب (١٩٤٨) قصة «قبل الانطلاق»، وفى عام (١٩٤٩) صدرت له قصص «الأسير» ـ و «خربة خزعة»، و «قافلة منتصف الليل».

وفى عام (١٩٥٠) صدرت له مجموعة قصص للشباب تحت عنوان «ست قصص صيفية». وفى عام (١٩٥٨) صدرت رواية «أيام تسيكلاج» فى جزئين كبيرين، وفى عام (١٩٥٩) ظهر له كتاب «باقدام عارية»، ويضم مجموعة من قصص الأطفال والشباب. وفى عام (١٩٦٣) صدر له كتاب «قصص السهل»، وفى عام (١٩٩٢) ظهرت له رواية «مقدمات»، وقد كتب هذه الرواية بعد فترة انقطاع أدبى طويلة، فاز بجائزة الأدب فى إسرائيل عام ١٩٩٢.

الهوامش

(*) «ناحال»: هى اختصار للكلمة العبرية « شباب طلائعى محارب» تم إنشاؤها عام (١٩٤٨). والهدف منها هو المزج بين الخدمة العسكرية والإعداد الزراعى.

(١) **الشامى. رشاد** (د): الشخصية اليهودية والروح العدوانية، سلسلة «عالم المعرفة (١٠٢)»، الكويت، ١٩٨٦ ص ٢٤٣.

(٢) **روبنشتين. إمنون**: لنكن شعباً حراً، شوكن، القدس ـ تل أبيب ١٩٧٠، ص ١٢٨.

(٣) **يزهار. سامبخ**: أيام تسيكلاج، «زمورا»، بيتان ١٩٨٩، ص ٥٠٠، ٥٠١.

(٤) المصدر نفسه: ص ٥٠١.

(٥) المصدر نفسه: ص ١٥٠.

(٦) المصدر نفسه: ص ٢٩٦، ٢٩٧.

(٧) المصدر نفسه: ص ٥٠٠.

(٨) المصدر نفسه، ص ٧٢٧.

(٩) المصدر نفسه:

(١٠) المصدر نفسه:

(١١) المصدر نفسه: ص ٣١٢.

(١٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(١٣) المصدر نفسه: ص ٤٠٧.

(١٤) المصدر نفسه: ص ٤٠٨.

(١٥) المصدر نفسه: ص ٧١٠.

(١٦) المصدر نفسه: ص ٤٢٦، ٤٢٧.

(١٧) راجع: **الشامى. رشاد**: الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب فى الأدب الإسرائيلى، دار المستقبل العربى، القاهرة ط (١) ١٩٨٨، ص ١٦١: ١٦٥.

(١٨) **يزهار. سامبخ**: أيام تسيكلاج، ص ٦٢٩.

(١٩) المصدر نفسه: ص ٢٠٠.

(٢٠) **يزهار. سامبخ**: قافلة منتصف الليل، ص ١٢١.

(٢١) **يزهار. سامبخ**: أيام تسيكلاج، المصدر السابق، ص ٢٠١.

(٢٢) **يزهار سامبخ** «النبع الكبير قوى»، صحيفة «معاريف»، ١٩٩٢/٥/١٥، ص ٤.

عبد الرحمن على عوف



عجـــنون
وتعميق الإحساس بالاضطهاد في الوجـدان اليـهـودى

إن مسألة تأثر شموئيل يوسف عجنون بما يسمى بنكبة اليهود فى شرق أوروبا إبان حكم النازى ليست بمسألة جديدة تماما، فقد أبدى باروخ كورسفيل رأيه فى المسألة حيث قال:

«إن موضوعا واحداً كبيرا يوحد كل «حكايات» عجنون ويجمع أجزائها المختلفة، هذا الموضوع الذى يتجاوز الزمان والمكان، هو موضوع الإبادة والتضحية».

كما أن هناك نقاداً آخرين، مثل ج. شاكيد وهـ. فايس وسيدره ها أذراحى، اختاروا نصوصا خاصة بعجنون تناول فيها الحياة اليهودية إبان الحكم النازى، وقد حاول هؤلاء النقاد من خلال تلك النصوص أن يصلوا إلى استنتاجات حول أهمية هذا الموضوع فى كتاباته.

أما الناقد افراهام باند فيسير فى اتجاه آخر تماما من خلال تأريخه لحياة عجنون، حيث حاول الإشارة إلى علاقات خفية بين مايسمى بنكبة اليهود إبان حكم النازى، وبين أكبر روايات عجنون وهى رواية «الأيام الخوالى» وإن كانت الأحداث التى فى الرواية تقع فى بداية هذا القرن.

... ولأن عجنون تخصص فى التعرض لحياة اليهود فى شرق أوروبا فى هذه الفترة بصورة رئيسية، ودارت حول هذا الموضوع كتاباته الأدبية، فقد كانت شهرته تبعا لذلك نابعة من المنطلقات التى تبنتها الدعاية الصهيونية وحققت بها حصوله على جائزة نوبل فى الآداب.

وقد كانت رواياته عن هذه الفترة غزيرة إذا قيست بسنوات عمره الثلاثين التى عاشها بعد الحرب العالمية الثانية، فقد ولد فى عام ١٨٨٨ وتوفى فى عام ١٩٧٠،

* أستاذ الأدب العبرى الحديث بكلية دار العلوم.

وبخاصة أن عمره كان عند قيام الحرب العالمية الثانية خمسين عاما.

ويرمى **عجنون** من وراء تعرضه لهذه الفترة (١٩٣٩ - ١٩٤٥) إلى خدمة أهداف سياسية استراتيجية، وظف قلمه لتحقيقها وتجسيدها على نحو خاص. فقد أراد إبراز أن الاضطهاد النازى لحق باليهود دون سواهم على حين أنهم لم يتعدوا خُمس المجموع العام لمن تعرض لهذا الاضطهاد.

ويدرك من يقرأ روايات **عجنون** التى كتبها منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وبخاصة تلك التى صدرت بعد وفاته، أن هذه الحقبة التاريخية من حياة اليهود فى شرق أوروبا، تحتل مكان الصدارة فى وجدان الكاتب ومخيلته وقد استولت على عواطفه ووجهت قلمه توجيها حاسما... وهذا مانراه بوضوح فى رواية (غطاء الدم) وكذلك فى أجزاء من قصصه القصيرة التى صدرت بعد وفاته.

غير أن المسألة تبدو على نحو أوضح فى مجموعتيه القصصيتين «تاريخ ديارنا»، «مدينة وما فيها»، وتأتى أهمية المجموعتين فى ارتباطهما ببداية التحول الأدبى والأيديولوجى المتبلور فى كتابات **عجنون**، الذى يغذيه ويدفعه للاهتمام بالحقبة المذكورة ذاتها.

ولكى نفهم هذا التحول جيدا سنقوم بدراسة هاتين المجموعتين القصصيتين باعتبارهما نموذجين لأهم كتاباته التى يبرز فيها هذا التوظيف الأدبى والفكرى لأحداث هذه الحقبة التاريخية ووقائعها.

ولعل من أبرز القصص القصيرة التى كتبها **عجنون** وتناول فيها هذه الحقبة التاريخية من حياة اليهود قصة (العلامة أو الرمز) التى صدرت أول الأمر فى حوالى ثلثمائة وخمسين كلمة، ثم صدرت فى صيغة موسعة مسهبة.

وتعتبر هذه القصة أول رد فعل مكتوب **لعجنون** على أحداث هذه الحقبة التاريخية وبخاصة على أنباء تصفية مدينة بوتشاتش التى ولد فيها **عجنون**.

وقد كتب فى هذه القصة:

«سألنى ابن جبيرول ما اسم مدينتك. واجبته هامسا: بوتشاتش مدينتى، وذرفت عيناى دموعا من الحزن على ما أصاب مدينتى، حيث انى لا أعرف ما إذا كانت موجودة الآن أم لا.. فقال ابن جبيرول: أعطنى علامة، حتى لا انسى اسم مدينتك.. وسمعت مرة أخرى صوتا وكانه صوت شاعر ينشد أشعاره، وقال. مباركة بوتشاتش المدينة على كل المدن... وهكذا تحولت حروف اسم مدينتى السبعة إلى قصيدة منظومة وإلى أشعار مضبوطة...».

ويتصور الكاتب أن الشاعر **شلومو بن جبيرول** قد سمع عن خراب مدينة بوتشاتش. من أحد أبنائها (وهو **عجنون**) ونظم على الفور مرثية يخلد فيها اسم المدينة التى دمرها النازى.

وفى هذه القصة القصيرة نلمس بوضوح رد الفعل النفسى عند **عجنون** لعقدة الاضطهاد النازى والتى عبر عنها بدمار مدينة بوتشاتش.

وقصة (العلامة) أو (الرمز) المذكورة تحوى أيضا قرار **عجنون** التلقائى أو غير التلقائى حول كيفية الرد باعتباره كاتبًا على ما حدث لليهود فى عصر النازى، وهو رد يرى أنه لا يستطيع أن يعبر عنه مباشرة، ولكن عن طريق التعبير الأدبى الرمزى فيقول فى القصة:

«... ولأن بوتشاتش لم تعد موجودة، فإن من الواجب الحفاظ عليها - ... سواء باعتبارها جوهرًا أو رمزًا، على السنتنا، وبذلك نضمن استمرار وجودها في الوجدان العام لشعبنا..»

إن أجزاء القصة التي يلتقي فيها الكاتب مع الشاعر اليهودي القديم شلومو ابن جبيرول يمكن أن نفسرها إذن على أنها حالة تمنٍّ ترمز إلى ما يرجوه الكاتب مستقبلا.

وعلى ذلك، فالإنتاج الذي ظهر لعجنون بعد هذه الحقبة الزمنية من تاريخ اليهود، وبخاصة قصة «تاريخ ديارنا»، وقصة «مدينة وما فيها»، يعد تنفيذا دقيقا لما التزم به **عجنون** في قصته (العلامة)... فقد حاول أن يعيد بناء أنماط الحياة اليهودية في أوروبا كما عاشها داخل أسرته وبين أفراد طائفته بهدف واضح، هو أن يحافظ للخلف على صور حياة السلف وأنماطها.

وقد كتب الناقد الإسرائيلي **جرشوم شالوم** يقول:

«حصل عجنون على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٦٦ عن كتاباته عن عصر النازي وعن نكبة اليهود إبان هذا العصر، وكان هدف عجنون من هذه الكتابات هو الحفاظ على صورة الحياة التي حكم عليها بالفناء، للأجيال القادمة».

والعمل الأول الذي نتناوله في هذا الإطار هو قصة «تاريخ ديارنا»، والتي صدرت في كتاب قائم بذاته عام ١٩٧٨ في إطار سلسلة الكتب التي تصدر عن تراث الكاتب الذي لم ينشر في حياته.

وكان الكاتب قد بدأ كتابة هذه القصة قبل نشرها بثلاثين سنة؛ ففي نهاية مقدمة القصة التي وقع عليها باسمه كاملا **«شموئيل يوسف عجنون من سلالة الربي سالوم مردخاي هليفي»**، يذكر التاريخ الذي بدأ فيه كتابة هذه القصة وهو: القدس في عام ٥٧٠٧ عبرية (أي في عام ١٩٤٧).

وكانت بعض أجزاء من القصة قد نشرت متفرقة في ملاحق صحيفة ها آرتس الأدبية في عام ١٩٤٨ وأعيد نشر القصة بعد ذلك في مجموعة أعمال **عجنون** (النار والأشجار).

وعلاقة هذه القصة بموضوع مقالنا، لا تتمثل في قرب تاريخ كتابتها من انتهاء الحرب العالمية الثانية فحسب، بل في فصل في القصة بعنوان «بداية الأميال» رسم فيه الكاتب بوضوح الخلفية التاريخية للقصة وأساس هيكلها وأهدافها.

ويستهل الكاتب هذا الفصل بقوله إنه في أثناء زيارته لبولندا في عام ١٩٣١ أعطاه عمه عزرائيل يعقوف «كتابات تركها لي أجدادي القديسون، طيب الله ثراهم، فقد دونوا بذلك تاريخهم...».

والمقام لا يتسع هنا لمناقشة صحة هذه الواقعة أو عدم صحتها وهل هذه الكتابات حقيقة أم هي من خيال الكاتب.... ولكن مايهمنا هنا هو ما كتبه بعد ذلك في الفصل ذاته من انه أهمل لسنوات طويلة هذه الكتابات ولم يفكر في نشرها أو حتى في الاطلاع عليها... ثم أدرك أن هذه الكتابات جديرة بالاهتمام وقرر نشرها، ويفسر سر اهتمامه هذا بقوله:

«.... الآن وبعد كل ما فعله الأعداء بنا، الذين حولوا كل المهجر إلى قبور، ودنسوا قبور أجدادنا..... قررت أن أخلد ذكرى أجدادي بالكتابات التي خطوها بأيديهم».

وهذا يعني أن محاولة **عجنون** تعميق الإحساس بالاضطهاد لدى بني جنسه هي التي حدت به أن يقرر

كتابة تاريخ سلالة عائلته فى إطار هدف معلن هو «الاحتفاظ بالحضارة التى دمرتها النكبة فى الذاكرة والوجدان عن طريق الكلمة المكتوبة».

وإلى جانب قراره بكتابة تاريخ عائلته فى إطار الهدفين المذكورين، فإن هناك أهمية لتأكيده المتكرر، فى الفصل الذى بعنوان «بداية الأميال»، وكذلك فى مواضع أخرى بالقصة، على أن هذه القصة قائمة على أساس حقيقى غير مزيف.

وفى المقدمة التى صاغها بأسلوب كتابة السيرة أكد على أن القوائم السلالية التى اعتمد عليها فى هذه القصة سلمها له عمه **عزرائيل يعقوف** وقال:

«... لم أغير أى شىء فى وثيقة انسابنا ومن يريد أن يتأكد من ذلك عليه دراستها...».

وفى موضع آخر من المقدمة يؤكد الكاتب دوره فى العمل بوصفه ناقلاً ليس إلا ويقول:«... وعندما نقلت كنت مجرد ناقل عن ناقل...».

وهذه المقولة صحيحة إلى حد ما، فليست القصة هنا نتاجا دراميا بالمفهوم المعتاد لمثل هذا النوع من صور الإنتاج الأدبى، حيث شملت القصة فى أساسها مأثورات عائلية قديمة أكملها عجنون وطورها بأسلوبه الخاص.

وفى إطار تحقيق هدفه المعلن وهدفه غير المعلن، ابتعد عجنون عن معايير الخيال الفنى وأصوله فى الكتابة، واعتمد أساسا على الوثائق.

ولعجنون وجهة نظر خاصة كلها إعجاب بالمادة التى وصلت إليه. وقد أبرز وجهة النظر هذه فى مجموعة من المقولات التى ساقها فى مقدمة القصة، منها:

«... وكان لنا أجداد ولكن من نحن وما هى حياتنا..»

«... فى هذا الجيل الفقير الذى أحياه لا نستطيع أن نصل إلى أعمال كأعمالهم...»

«... فى بعض الأحيان نستعين بهذه الأقوال التى تشيد بالنمط القديم للحياة...»

وتحوى هذه المقولة الأخيرة دعوة للقارئ اليهودى المعاصر للحفاظ على هذا النمط من الحياة على أساس أنه نمط عادى بكل مايرتبط بحياته فى الحاضر ويؤكد هذه الدعوى فى مقولة أخرى:

«... يابنى ... حافظ فى حياتك على عادات أجدادك ولاتغير فيها حتى وإن لم يرق لك هذا، لأن أجدادك كانوا حكماء ومنهم القديسون المتمرسون فى كل ما ورثوه من عادات ومأثورات عن أجدادهم... وأنتم بوصفكم أبناءً لأبنائهم عليكم المحافظة على هذا التراث ولا تغيروا شيئا منه..»

وقد حقق **عجنون** هذه المقولة فى بناء شخصيات الرواية ودأب على عرض طابع حياة شخصياته على أنها مثل أعلى للحياة اليهودية وتحقيق مثالى للمجتمع التقليدى فى شرق أوروبا.

ويصف **عجنون** أجداد عائلته فى هذه الرواية بالصورة التى تدعو قراءه إلى أن يكونوا عليها، فهم يهود مؤمنون يحافظون على التعاليم الدينية وينفذون العادات التى حددتها المأثورات اليهودية القديمة، ويؤدون الصلاة فى مواقيتها ويحافظون على قدسية يوم السبت، ويعلمون أبناءهم، ويمتنعون عن الزيجات المختلطة بغير أبناء دينهم وبناته، ويخلصون فى تحقيق الأهداف الاجتماعية اليهودية مثل فداء الأسرى ودفن القتلى فى أرض «الميعاد»....

وقد أكد **عجنون** هذه الأنماط السلوكية التى جسدها فى صورة شخصيات حية فى قصته. وربما يكون هذا هو قصد الناقد الإسرائيلى **جرشوم شالوم** من مقولته أن **عجنون** حفظ للأجيال القادمة صور الحياة التى حكم عليها بالفناء.

ونستعير هنا تعبيرا مشهورا من قاموس المصطلحات النقدية التى قيلت عن عجنون ذكره الناقد الإسرائيلى **مشولام توخنر**، فقد وصف **عجنون** فى هذا الصدد بعبارة: **«قمة التمسك بالعالم القديم»**.

والقصة التى نحن بصددها هنا تجسد هذا التعبير حيث تحوى تطلعا للماضى اليهودى من خلال قطاع معين من تاريخ عائلة الكاتب ومن خلال وجهة نظر متعاطفة مع هذا الماضى مجسدة للإحساس بعقدة الاضطهاد مع رغبة معلنة فى تقديم الحياة اليهودية القديمة، وهدف غير معلن هو، تعميق الإحساس بالاضطهاد فى وجدان القارئ اليهودى.

والامتداد التاريخى لأحداث هذه القصة، يشمل أحداثا من القرن الثالث عشر الميلادى حتى الأجيال المتأخرة، وفى هذا الامتداد محاولة لتأكيد التوالى والاستمرار لوجود طابع حياة يهودية خاصة غير مرتبطة بديناميكية الزمن والتاريخ.

والقصة الثانية فى عرضنا لمحاولات **عجنون** الرامية إلى تعميق الإحساس بالاضطهاد فى الوجدان اليهودى، هى قصة (مدينة ومافيها) وقد صدرت أجزاء من هذه القصة فى الستينيات ومن المرجح أن عجنون بدأ كتابتها فى الخمسينيات (أو قبل ذلك) حيث ذكر فى أكثر من مناسبة أنه ينوى نشر قصة عن مدينة بوتشاتش، ففى اجتماع لمهاجرى المدينة عقد فى تل أبيب فى شتاء عام ١٩٥٩ قال:

«... انا مشتاق لسماع كلمات جديدة عن بوتشاتش لأننى اقوم الآن بكتابة قصة كبيرة عن بوتشاتش».

وفى حديث له مع الناقد الإسرائيلى **دافيد كنعانى** فى منتصف الخمسينيات، كان **عجنون** يحلل إحدى قصصه التى نشرت فى ملحق جريدة ها آرتس الأدبى، فقال:

«... وهذا سيكون جزءًا من قصة بوتشاتش التى ستكون فى ثلاثة مجلدات وتروى تاريخ ستمائة سنة للمدينة ولسكانها اليهود» (١٦).

وعنوان القصة «مدينة وما فيها» أو (مدينة ومَلَؤُها) مقتبس من سفر عاموس:

«.. لقد اقسم السيد الرب بنفسه: يقول الرب إله الجنود: إنى اكره زهو يعقوب وابغض قصوره فلأسلمن المدينة وملاها»

والعنوان يوضح هدف الكاتب وهو الحديث عن حياة المدينة كلها بكل من فيها وما فيها. أما الاقتباس من هذه الفقرة من سفر **عاموس** فيجعل للعنوان بعدا آخر، وهو أن المدينة المشار إليها كتب عليها الفناء والدمار.وعنوان القصة يسوقنا مباشرة إلى مقدمتها التى توجز الأهداف الأدبية والفكرية للقصة فتقول المقدمة:

«... هذا كتاب تاريخ مدينة بوتشاتسن وهى بوتشاتش التى كتبتُ عنها بالمى وحزنى، لكى يعرف ابناؤنا الذين سياتون من بعدنا أن مدينتنا هى مدينة كلها توراة وحكمة وحب وتقى وحياة وحسن وإحسان منذ قيامها وحتى وصول الصنم الكريه والنجاسة المجنونة (يقصد النازى) إليها ليدمرها...إن الله سوف ينتقم لعباده ويرد الكيد عن مدينته ويفدى شعب إسرائيل من كل متاعبه».

وفى هذه المقدمة تعبير رئيسى هو رجاسة الخراب معناه «الصنم الكريه» ويشير إلى تمثال أو صنم فى الهيكل أطلق عليه سفر دنيال «رجاسة الخراب».

وقد استخدم هذا التعبير فى الأدب الشعبى اليهودى للكناية عن الأم (غير اليهودى) الذى يأتى ليدمر اسرائيل.والاستخدام الذى أمامنا محدد الدلالة ويُقصد به النازيون ويستخدم التعبير على طول القصة بالدلالة نفسها وبالذات القصد ذاته، فيقول الكاتب فى أثناء وصفه لنظام الإنارة فى المعبد الكبير فى بوتشاتش:

«... كان يضىء حتى جاء الصنم الكريه مع مجموعة الأنجاس الملعونين واطفاوا نوره»

ويقول أيضا مستخدما التعبير نفسهبالدلالة نفسها:

«... الأصنام الملعونون، أبناء طائفة الصنم الكريه رجاسة الخراب. قتلوا كل المدينة ولم يتركوا يهوديا على قيد الحياة»

ويعمق عجنون الإحساس بالاضطهاد لدى من يقرأ له من اليهود، عند وصفه لحياة عائلات كاملة ووفاتها من يهود بوتشاتش، ففى وصفه لعائلة الربى بوفاف فى فصل بعنوان: (مدرستنا الدينية القديمة) يقول:

«.. تعلم فى هذه المدرسة اربعة اجيال، اما الجيل الخامس فقد دفن فيها بعض منه واحرق الباقون... فعندما قام الصنم الكريه رجاسة الخراب ليخرب العالم، دخل أعوانه الملعونون إلى مدينتنا.. ولقى بعض ابناء المدينة حتفهم فى حفرة حفروها لأنفسهم تنفيذا لأوامر النازى، وساقوا البعض الآخر إلى ساحة المدينة واضرموا فيهم النار». وفى مقدمة القصة تعبير آخر هو:

«... هذا كتاب تاريخ مدينة بوتشاتش، وهى بوتشاتش التى كتبت عنها بالمى وحزنى»

ويكرر الكاتب فى القصة معاناته عند الكتابة عن مدينته ويحاول أن يجسد تلك المعاناة فى الكتابة بقوله:

«.. وهكذا قلت لنفسى، ساكتب هذه الأمور فى كتاب واخلد به طائفة مقدسة قدست بموتها».

وهذا يعنى أن القصد من الكتابة هو تخليد الذكرى؛ تخليد الإحساس بالاضطهاد وتوريث هذا الإحساس للأجيال القادمة من بنى جنسه، لاستثماره لصالحهم ولصالح أهدافهم وفى إطار تحقيق مطامعهم وأحلامهم، كل هذا تحت ستار ما يسمى بضمان استمرار وجود العالم الذى مر بكل تراثه وعاداته وقيمه.. إلخ فى الوجدان اليهودى.

وفى القصة أيضا فرض عجنون قيودا على الخيال الفنى وعلى روح الإبداع الأدبى للكتابة مثلما فعل فى قصة (تاريخ ديارنا)، حيث اعتمد على مأثورات عائلية اهتم بسردها على حساب الشكل الفنى لبناء القصة.

وفى قصة (مدينة وما فيها) اعتمد أساسا على مأثورات الطائفة اليهودية، فالقصة تشمل مادة عريضة عن تاريخ المدينة ووصفها وسيرة حياة حاخاماتها ورجال الدين اليهودى فيها، ووصف للمعبد وأوانيه المقدسة وسلالات أنساب عائلات المدينة، ومعلومات عن حاضرهاوعاداتها وتقاليدها الخاصة....

وفى خضم كل هذه البيانات التسجيلية حاول الكاتب أن ينسج الهيكل الفنى للقصة على أساس وثائقى فجاء هذا البناء متداعيا بعيدا عن أولويات الكتابة القصصية، ويبدو أن توظيف الأدب فى خدمة الأيديولوجية والسياسة، كان هدفا فى حد ذاته، طغى على كل الأهداف والمعايير الأدبية الأخرى.

والسياسة، كان هدفا فى حد ذاته، طغى على كل الأهداف والمعايير الأدبية الأخرى.

ونتساءل الآن عن الفكرة التى اعتمد عليها الكاتب فى قصة (مدينة وما فيها) ويحدد الكاتب القصة بقوله:

«.. مدينتنا هى مدينة كلها توراة وحكمة وحب وتقى وحياة وحسن وإحسان من يوم إقامتها ..... إلخ».

أى أن هذه المدينة اعتبرها الكاتب مثلا أعلى للحياة اليهودية بكل أساليبها وأنماطها وهى جديرة بالتخليد فى الوجدان من خلال تخليد الشعور بالاضطهاد النازى فى هذا الوجدان.

وقد أسهب الكاتب فى القصة، فى وصف مميزات الحياة فى إطار الطائفة اليهودية فى شروق أوروبا من خلال التأكيد على أن هذه المميزات يجب أن تكون النمط الملزم للحياة اليهودية فى الحاضر... ويبرز فى فصل بعنوان «المدرسة الدينية الجديدة» يقول فيه:

«.. يعلم اجدادنا ماذا يطلب منا الرب... وقد تفانوا فى الحفاظ على العادات التى علينا نحن ابناؤهم ان نحافظ عليها أيضا»

وفى فصل آخر فى القصة بعنوان (نظام استقبال السبت) يقول:

«... وعن الحب الذى أكنه لعادات إسرائيل، تحدثت تفصيلا، وقصصت عليك كل عادة تعتبرها أنت صغيرة، لكن أجدادك كانوا يعتبرونها كبيرة وأنت تدرك أن أجدادك كانوا أكبر حكمةً منا وكانوا يعرفون كل ما هو خير...»

هذه الكلمات كتبها **عجنون** فى الستينيات مدركا أن القارئ الرئيسى لكتاباته هو اليهودى الإسرائيلى وليد الثقافة غير الدينية، والموقف المعلن للكاتب يتردد بين سطور القصة التى تحوى وصفا مسهبا لمؤسسات الطائفة وثقافتها المادية ونظام العبادة المعتاد فيها، إلى جانب سير الشخصيات المختلفة من أجداد مدينة بوتشاتش من ربيين وتلاميذ حاخامات وأوانى مقدسة.

وهذا يوضح محاولة الكاتب إبراز عالم القيم للمجتمع اليهودى التقليدى فى بوتشاتش وهو غير الموجود فى المجتمع اليهودى المعاصر الذى يوجه الكاتب إليه قصته.

وبذلك يمكن القول أن **عجنون** فى قصتيه المذكورتين، وظف جهده الأدبى فى وصف مايسمى بالثقافة اليهودية قبل عصر النازى عن طريق مادة وثائقية من عالمه الخاص، وانطلق من هذا الوصف إلى مايسميه اليهود بنكبتهم فى عصر النازى من خلال محاولة تخليد الإحساس بالاضطهاد فى الوجدان اليهودى فى إطار خدمة أيديولوجية كبرى تهدف إلى تحقيق أهداف استراتيجية أكبر.

علی عبد الرحمن عطية*



صورة مصر في الأدب العبری المعاصر

لقد نشطت حركة الكتابة فی اللغة العبرية فی مصر المعاصرة منذ أوائل الثمانينيات مع بداية التطبيع وتوافد السياح الإسرائيليين عليها لمشاهدة كنوزها الأثرية. فبخلاف الدراسات الأكاديمية والكتب العلمية والتاريخية التی لم يتوقف صدورها، أصبحت التحقيقات الصحفية التی موضوعها مصر أمراً مألوفاً فی الصحف الإسرائيلية، حيث عرض كتّاب هذه التحقيقات لكافة جوانب حياة الإنسان المصری بما فيها من إيجابيات وسلبيات، مقارنة بالنمط الإسرائيلی.

ولكن الأمر لم يقتصر على نشر التحقيقات الصحفية، إذ إن من أتيحت لهم فرصة الإقامة لفترات طويلة فی مصر قد كتبوا مذكراتهم وانطباعاتهم ومشاعرهم فی كتب نخص منها بالذكر هنا ثلاثة كتب لثلاثة من الدبلوماسيين الإسرائيليين:

١- انشقاق البحر الأحمر (١٩٨٢) بقلم السيدة نيتسابن أليسار زوجة أول سفير إسرائيلی فی القاهرة واللذين أمضيا فی مصر أربعة عشر شهراً من عامی ١٩٨٠ - ١٩٨١.

٢- السنوات السبع فی بلاد المصريين (١٩٩٢) بقلم السيد/ **موشيه ساسون** الذی شغل منصب سفير إسرائيل فی السنوات ١٩٨١ - ١٩٨٨.

٣- مصر فی قلبی (١٩٩٤) بقلم السيد / **إسحاق بار موشيه** الذی شغل فی الماضی منصب الملحق الصحفی فی سفارة إسرائيل بالقاهرة لفترتين (١٩٨٣ - ١٩٨٦) و (١٩٨٩ - ١٩٩٢).

وأما فی المجال القصصی فلم تصادفنی سوى قصتين وثلاث روايات:

* أستاذ الأدب العبری المعاصر بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس

١ـ «دافيد أوجوست، القاهرة، فبراير» بقلم **إسحاق بيريز** وهى قصة قصيرة صدرت فى عام ١٩٨١ ضمن مجموعة قصصية عنوانها: بلاد بعيدة.

٢ـ «بشائر الخريف» بقلم **شمعون بلاص**. وهى قصة قصيرة بطلها مثقف مصرى يعيش فى باريس. وقد نشرت فى عام ١٩٩٢ ضمن مجموعة تحمل العنوان نفسه.

٣ ـ «انشراح الفتاة السكندرية» بقلم **شلوم كوهين**.

وهى رواية قصيرة صدرت فى عام ١٩٩٢.

٤ ـ «بلانش» بقلم **إسحاق جورميزانو جورين** (١٩٨٦) وهى رواية تحكى قصة الفتاة اليهودية السكندرية بعد هجرتها إلى إسرائيل فى الخمسينيات.

٥ ـ «الخروج الثانى» (١٩٨٥) وهى رواية كتبتها **غادة أهرونى** باللغة الإنجليزية ثم شاركت فى ترجمتها إلى العبرية.

يضاف إلى ما تقدم ثلاثة كتب صدرت قبل تطبيع العلاقات وهى:

١ ـ «رجل من هناك» (١٩٦٧) بقلم **إسحاق بن نير**.

٢ ـ «حبيبتى مصر» (١٩٦٨) بقلم **راحيل مكابى**.

٣ ـ «صيف سكندرى» (١٩٧٨) بقلم **إسحاق جورميزانو جورين**.

وسوف تقتصر هذه الدراسة على استعراض بعض النماذج القصصية الطويلة وإلقاء الضوء عليها.

رجل من هناك:

تحكى الرواية قصة جندى يهودى بالجيش البريطانى فقد ذراعه فى الحرب العالمية الثانية وأرسل إلى مصر للعلاج وفى طريق عودته إلى فلسطين تعرف فى القطار على طبيب مصرى شاب يقيم مع أسرته فى العريش. وبسبب ظروف الحرب فى فلسطين لم يكمل القطار رحلته وتوقف فى العريش التى هى مسرح أحداث الرواية، وبمساعدة الطبيب حل الراوى ضيفا على والد خطيبة الطبيب إلى أن انتهت الحرب بهزيمة الجيش المصرى فى عام ١٩٤٨.

استخدم الكاتب الأسلوب الرمزى بشكل واضح ومكثف لتدعيم وجهة نظره فى معالجة الفكرة الرئيسية فى الرواية وهى الصراع بين قوميتين أو على الأصح بين الديانة اليهودية ويمثلها الراوى والديانة الإسلامية ويمثلها الطبيب ميشيل سراج. فإذا وضعنا كل ما تقدم فى الحسبان فسوف ندرك أن اختيار الكاتب لأسماء أبطاله جاء ليؤكد هذه الفكرة. فالراوى الذى لانعرف اسمه أراد الكاتب أن يرمز به إلى الدولة التى لم تولد بعد وأما الطبيب ميشيل سراج فهو مصرى من أصل سورى تلقى دراسته فى أوربا. والاسم ميشيل ليس اسما إسلاميا ويفسر الطبيب ذلك بأنه نوع من التقليد الأعمى للأوروبيين حتى فيما يتعلق باختيار الأسماء. وينسحب ذلك على الاتجاه إلى التنوير والتطور الذى حل بالمجتمع المصرى أو على الاقل بالطبقة المثقفة فيه، فهو أيضا نوع من التقليد الأعمى لعادات وتقاليد بل وأسماء المحتل البريطانى. وكذلك الأمر بالنسبة لاسم خطيبته دهينة والتى كانت هى الأخرى فى الماضى تحمل اسما

أوربيا ولكنها غيرته ؛ إما فى محاولة منها للتخلص من يهوديتها ولو بشكل ظاهرى أو للتظاهر بأنها جزء لا يتجزأ من البيئة التى تعيش فيها. وأما والدها فاسمه نواد وهو اسم عبرى يعنى الرحالة الذى لا يستقر فى مكان محدد إشارة إلى ظروف معيشة اليهود فى تلك الأثناء. أما الذى يمثل الشخصية المصرية فهو الخادم إسماعيل - وفى اسمه أيضا دلالات رمزية - الذى كلفه سيده نواد بقتل الراوى عندما اصطحبه لإرشاده إلى الحدود لكى يتسلل إلى فلسطين لأن وجوده فى البلدة لم يعد مرغوبا فيه بعد أن خان الأمانة وضاجع خطيبة صديقه ميشيل. ورغم ما أقدم عليه إسماعيل إلا أنه كان الشخص الوحيد الذى بادر إلى إنقاذ الراوى من مطاردة الشرطة واقتاده الى مخبأ آمن حتى هدأت الأمور. ولا يخفى على القارئ ما فى ذلك من إشارة الى أن الظروف الخارجية هى التى تؤدى دائما الى توتر العلاقة بين المسلم واليهودى وتأرجحها بين الكراهية والحب.

أن الذراع المبتورة والتى مر على بترها اكثر من عام تحمل هى الأخرى مدلولات رمزية لأن الجرح يعود دائما الى النزف فى كل مرة يتعرض فيها الراوى للتحدث عن قوميته، وفى ذلك إشارة الى ما تلحقه الشعوب بالشخصية اليهودية المكسورة الجناح من أذى لا يتردد الراوى فى التأكيد على انتمائه للحضارة وللثقافة الغربية وأنه جزء لا يتجزأ من الغرب المتنور، وأنه لا يمت بصلة الى الشرق البدائى المتخلف وذلك رغم كونه فلسطينى المولد. هذا ما يفهمه القارئ من حديثه المتكرر عن عدم قدرته على فهم اللغة العربية أو التعامل مع السكان المحليين، أو التعود على الطعام الشرقى، وأن عزاءه الوحيد هو فى وجود مجموعة من الأوربيين الذين يعملون فى شركات التنقيب عن البترول والمعادن الأخرى فى منطقة العريش وهذا الأمر يقلل من إحساسه بالغربة.

يلاحظ القارئ أيضا أن الطبيب الشاب يعيش فى صراع بين الثقافتين الشرقية والغربية، بين حبه لوطنه وعشيرته وبين المبادئ الإنسانية التى اكتسبها خلال سنوات دراسته فى أوربا. رغم ذلك لم يظهر ميشيل فى أى وقت من الأوقات الكراهية للضيف اليهودى، بل كان دائما يحرص على أن يناديه «يا صديقى». إلا ان تطورات الأحداث قد أدت إلى تخلى الطبيب عن افكاره وآرائه التى رددها سابقا والقائلة بأن الحرب ليست أنسب الوسائل لتسوية الخلافات. من ذلك يتضح أن الثقافة والتحضر ليستا سوى رداء خارجى يخفى من تحته كل الصفات والملامح الشرقية للشخصية العربية. يتمثل ذلك فى التحول الحاد والمفاجئ فى المواقف وتحول علاقته مع ضيفه من نبل الأخلاق إلى اللامبالاة، ومن الشعور بالأسى لآلامه ومحاولة تخفيفها إلى محاولة إلحاق الأذى به وتسليمه إلى الشرطة، ومن الفرحة بطوابير الجنود المصريين المتجهين إلى فلسطين إلى الحزن والأسى فى أعقاب الهزيمة. عندما وقع فى أسر القوات الإسرائيلية المنتصرة تنكر لكل المبادئ التى آمن بها بل ورفض حتى أن يسعف إخوانه من الجنود المصريين الجرحى.

ورغم التفاوت الكبير فى المستوى الثقافى والاجتماعى الذى يصل أحيانا الى حد التنافر بين زعيم المطرودين (وليد) - الذى يرمز هنا الى الشخصية الفلسطينية - وبين الراوى إلا أنهما قد ارتبطا كل منهما بالآخر بسبب المصير المشترك.

يحاول الكاتب - الذى لم يزر مصر ولم يحتك بأفراد الشعب المصرى قبل كتابة روايته - أن يؤكد الصورة

التى انطبعت فى أذهان الغرب عن الشخصية العربية، بما فى ذلك المصرية، بأنها شخصية الإنسان البدائى الذى يرتدى العباءة ويركب الجمل أو الحمار وينام على الرمال أو فى أكواخ من الصفيح أو الطين. كذلك يحاول الكاتب على لسان الراوى أن يضفى الصبغة الدينية على الصراع الرائد بين العربى واليهودى وخصص الفصل العاشر من روايته لتأكيد هذا الرأى.

كان الكاتب موفقا فى استخدامه لأسلوب الحوار الداخلى للتعبير عن مشاعر وأحاسيس الراوى والمعاناة الشديدة التى تعرض لها على الصعيدين النفسى والجماعى. والرواية تتسم بالطابع البوليسى والإيقاع فيها يتفاوت بين السرعة والتشويق والبطء الممل.

•

مصر حبيبتى:

يختلف كتاب **راحيل مكابى** عن الرواية السابقة فى كونه مذكرات واقعية كتبتها بأسلوب أدبى سيدة أمضت سنوات الطفولة والشباب فى بيت الأسرة الثرية التى عاشت حياة الرخاء والاستقرار الاقتصادى والنفسى والاجتماعى فى مدينة الاسكندرية كما يختلف فى انه ليس من وحى خيال قصاص بل هو تصوير حقيقى لحياة الطبقة البرجوازية التى لا صلة لها بالبيئة المحلية المحيطة بها، تلك البيئة التى قالت عنها: **«لن أفنى أيامى وأحلامى حبيسة هذه التقاليد والقيود والسلوكيات الحسنة ـ فى هذا القفص الذهبى ـ وهى سمات مجتمع تلك المدينة المتلألئة الإسكندرية»** ص ١٣٥. ذلك المجتمع الذى أغلب أعضائه من الأجانب الذين تركوا بلادهم الفقيرة وجاءوا لكى يوفروا المال من أسواق القطن الموجودة فى بلاد النيل، ص ١٣٩.

هذا القفص الكبير ـ الإسكندرية ـ كان بداخله قفص أصغر وهو تلك الفيللا التى كانت تقيم فيها الكاتبة مع والديها وشقيقتها الصغرى. لقد توافد على هذه الفيللا عاملون من جميع الأجناس بين طباخ سودانى وسائق إيطالى وبستانى مصرى ومربية إنجليزية أو فرنسية أو إيطالية ووصيفة يوغسلافية أو يونانية أو يهودية من فلسطين.

وتصور الكاتبة نوعية الصلة التى كانت بين أفراد هذه الطبقة وبين سكان البلاد الأصليين فتقول: **«وبجوار هذه الفيللا كان يلوح فى الظلام مدخل شارع ضيق يؤدى، عبر درج قذر، إلى حى «كوم الدكة» الذى يقطنه العرب. ومن الغريب أننى لم أصعد أبدا ذلك الدرج؛ ولم أعرف مطلقا إلى أين يؤدى»** ص ٨.

وأحاسيس الكاتبة تتأرجح بين القبول والرفض لتلك الفترة من عمرها، والتى عاشتها فى مصر، فتقول على لسان أمها: **«حياتنا فى مصر طيبة، تتسم بالترف المادى والثقافى ولم نتعرض لأى اضطهاد، فلماذا الانفصال عن كل الذكريات الغالية؟»** ص ١١٩ وعندما أرادت الأسرة الهجرة إلى فلسطين فضل الأب البقاء بمفرده فى الإسكندرية التى كان يصفها بأنها **«جنة عدن»** ص ١٢٠ وترك سائر أفراد الأسرة يهاجرون.

وتصف الكاتبة إحساس الأوربيين بعدم الأمان والخوف من المصريين رغم فقرهم وضعفهم: **«كان من الضرورى إغلاق الأبواب بالمصاريع لأن القرويين لا يحبون الأوربيين أصحاب المزارع لأنهم يستولون على خيرات الأرض ... وقد حدث أكثر من مرة أن أطلقت النار من بنادق الصيد على الغريب الأبيض»** ص ٣٧.

ورغم أن التواجد فى أحضان الطبيعة يبعث الراحة فى نفس الإنسان ويساعده على الاسترخاء إلا أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للكاتبة: **«يجب أن أعترف بأننى كنت أصاب بخيبة أمل شديدة فى كل مرة أنزل فيها فى البيت الريفى .... أين جمال الطبيعة؟... الحقول مقسمة إلى أحواض ومحاطة بقنوات الرى التى تملأها المياه المائلة إلى الحمرة والتى لا يجب الاستحمام فيها، ورغم ذلك كان القرويون العراة يستحمون فيها مع الجاموس، ولا أبالغ إذا قلت بأننا كثيرا ما كنا نرى بين المستحمين جثة لحيوان ميت تطفو وهى منتفخة وتفوح منها رائحة كريهة»** ص ٣٦.

وعلى الرغم من حياة الترف والنعيم التى عاشتها الكاتبة فى مدينة الإسكندرية إلا أنها كانت متمردة على تلك الحياة. فتقول عن ذلك: **«عندما كنا نسافر خارج مصر كان السوفرجى السودانى يقف وفى يده صينية وعليها أكواب الماء، وما عليك إلا أن تشرب لأن هناك قولا ماثورا فى اللغة اللاتينية مفاده أن من يشرب من ماء النيل لابد أن يعود ليشرب منه ثانية. وعلى مر الأيام وعندما بدأت أعى أن تلك ليست مياه النيل وإنما هى مياه عكرة من الترعة، قررت ألا أشرب مرة ثانية، فلربما أحظى أخيرا بعدم العودة إلى مصر»** ص ٥٧ - ٥٨.

لم ترسم الكاتبة للشخصية المصرية صورة واضحة المعالم، باستثناء بعض الصفات السلبية التى عدتها معيارية، فالرجل المصرى فى نظرها هو ذلك الإنسان الذى يرتدى الجلباب الأبيض الفضفاض ويغطى رأسه بالعمامة: **«ولسبب ما كانت هذه الأنماط الإنسانية غائبة عن الشارع الإسرائيلى، وكان لها عالمها المستقل، الغريب، المجهول والمخيف إلى حد ما»** ص ٨ . والرجل المصرى هو أيضا **«تلك الكتلة الطينية على هيئة رجل، يقف ثابتا على قدمين حافيتين وطاقيته الصغيرة على رأسه ويغطى جسده جلباب قذر وممزق عندما تعبث به الريح تكشف عن ساقين واهنتين»** ص ٧٧ أو **«هو ذلك البائع ذو الكرش الكبير الذى يبادر إلى اختطاف المشترين ويمطرهم بتوصياته المليئة بالمبالغة»** ص ٦٤. **أو هو ذلك البناء الضخم ذو الأيدى الحديدية والأقدام الحافية والذى لو شاء أن ينتعل حذاء لتطلب الأمر صنع حذاء بحجم ومواصفات خاصة»** ص ٧٤. أما المرأة المصرية فلم تظهر فى الكتاب إلا نادرا وعندما ظهرت لم تكن محددة المعالم، فهى عبارة عن **«كتلة سوداء تغطى وجهها باليشمك الأسود»** ص ٨.

وعالم المصريين فى نظر الكاتبة هو **عالم مخيف، صاخب وغاضب. وإذا أثير فإنه يحطم وينهب. بل ويقتل أيضا ص ٩.** والأحياء التى يسكنها المصريون شوارعها ضيقة وقذرة وتفوح منها رائحة السمك النفاذة ورائحة القطران. **«وعلى الكراسى**

الخشبية التى بدون ظهر والخاصة بالمقاهى الموجودة على الأرصفة تجلس جموع الرجال بوجوههم القاتمة وملامحهم المطموسة والمشدوهة» ص ٣٥.

والقرية المصرية فى نظرها عالم بدائى، قذر ووحشى: لقد رايت قرية كاملة انكب أهلها على عملية شتل الارز بظهور منحنية وأوجه جامدة وأعين يتوجها الذباب وعاهدت نفسى بالا أتعلم بمال يبتز من هؤلاء. ولم أصدق الادعاء القائل بانهم يعشقون الإقامة فى تلك الاكواخ الطينية التى تخلو من النوافذ مع حيواناتهم بينما الدجاج يقفز فوق الأطفال، كما لم أصدق الادعاء القائل بانهم يكرهون المياه الجارية ويفضلون الاكتفاء بالبركة الموجودة فى وسط القرية ذات المياه القذرة والتى تستخدم للشرب والاستحمام وغسل الأيدى وسائر الأغراض. وقد شاع بين الأوربيين الاعتقاد بانهم يعشقون الحياة على هذه الصورة» ص ٧٥ ـ ٧٦.

يتضح من هذا العرض أن الاقلية الأجنبية ـ كانت أسرة الكاتبة تحمل الجنسية النمساوية بموجب قوانين الامتيازات الأجنبية. كان لها عالمها الخاص وأن الشخصية المصرية كانت بالنسبة لهذه الأقلية أمرا هامشيا لا يستحق الالتفات إليه.

●

صيف سكندرى:

لقد كان من قبيل الصدفة البحتة أن نشر الأديب الشاب **إسحاق جور ميزانو جورين** ـ ولد بالإسكندرية عام ١٩٤١ وهاجر إلى فلسطين فى ١٩٥١ـ فى عام ١٩٧٨ روايته تحت عنوان «صيف سكندرى»، قبل عام تقريبا من زيارة الرئيس المصرى الراحل لمدينة القدس وبدء مسيرة السلام بين الدولتين.

والرواية التى يبدو من عنوانها أن أحداثها تدور فى مدينة الإسكندرية يرويها الصبى روبى البالغ من العمر عشر سنوات وهو فى حقيقة الأمر **جور ميزانو** نفسه. يتسم أسلوب العرض فيها بالبساطة والوضوح والحنين إلى الماضى، إلى تلك المدينة العالمية التى كانت تقطنها طبقات من الأغنياء الأجانب من جنسيات وديانات مختلفة، مدينة يمكن للمرء أن يسمع فيها جميع لغات شعوب البحر المتوسط ومع ذلك نجد أن الإنسان المصرى ابن البلد يشكل نسبة ضئيلة من سكان المدينة تعانى من الفقر والجهل. فالمصرى إما بواب متكاسل متخاذل، أو خادم أحمق يلهث دائما وراء منفعة شخصية ولا يفعل أى شىء ما لم يحصل مقدما على البقشيش وليست لديه أية طموحات للارتقاء بمستواه الفكرى إنه عالم الخدم الذى يعتبر حلقة الوصل بين تلك الأقلية الأوربية والبيئة المحلية. ص ١٤.

إن **جور ميزانو** عندما اختار الكتابة عن مدينة الإسكندرية يكون بذلك قد انضم إلى مجموعة من الأدباء الذين خلدوا هذه المدينة بأعمالهم الأدبية ومنهم Cavafis, E. M. Forster, L. Durrell

كانت هذه المدينة منذ تأسيسها منارة للثقافة والحضارة الإنسانية، ففيها تمت الترجمة السبعينية للعهد القديم، وفيها عاش الفيلسوف **فيلون** وشاعر اليونانية العظيم **كفافيس**، وفيها تأسست أول وأكبر

مكتبة فى التاريخ، وفيها تدور أحداث رواية **لورانس داريل «الرباعية السكندرية».**

لقد تركت رواية «صيف سكندرى» انطباعا لدى النقاد والقراء على حد سواء.

وتعتبر الرواية سيرة ذاتية للكاتب تناول فيها العديد من جوانب حياة الأقلية اليهودية فى الإسكندرية فى النصف الأول من القرن الحالى. تعالج الرواية بصورة غير مباشرة فكرة صراع الأديان والقوميات فى الإسكندرية، وإن كان عرض القضية قد تم هنا أيضا باستخدام الأسلوب الرمزى. ويبدو لى أن الكاتب متأثر إلى حد كبير فى تناوله لهذه القضية بالقصة القصيرة «مسابقة سباحة» والتى كتبها **بنيامين تموز** فى عام ١٩٥٣. والفرق بين المعالجتين هو أن المنافسة عند **تموز** بين يهودى وفلسطينى فى مجال السباحة وأما عند **جورين** فهى بين يهودى ومصرى فى حلبة سباق الخيل.

تحكى الرواية فى أسلوب رشيق قصة أسرة من القاهرة هى أسرة يوسف حمدى على وهو من أصل تركى مسلم، أحب يهودية فقرر اعتناق اليهودية لكى يتمكن من الزواج منها. وقد جاءت هذه الأسرة إلى الإسكندرية لقضاء فصل الصيف. والاشتراك فى موسم سباق الخيل فى نادى سبورتنج. ويتضح من سياق القصة أن هذه الأسرة مكونة من الوالدين والابن الاصغر فيكتور والابن الاكبر دافيد الذى يعده الأب لكى يفوز ببطولة السباق ويتمكن بذلك من تحقيق الحلم الذى لم يستطع الأب إن يحققه فى شبابه. وتقيم هذه الأسرة أثناء وجودها بالإسكندرية فى منزل الطفل روبى - الراوى - الذى يعيش مع والديه ومع أخته الكبرى أنابيلا التى أحبها دافيد وأراد الزواج منها.

أما الشخصية المصرية الرئيسية فى الرواية فهى شخصية البدوى الشاب أحمد التلعونى الذى يعتبر المنافس لدافيد على البطولة، والذى يشير الكاتب إليه بصفته الدينية بصفته مسلمًا وليس بصفته القومية باعتباره مصرياً أو بدويًا. ويصف الراوى حالة دافيد بعد الجولة الأولى من السباق والتى فاز فيها على أحمد فيقول: **«أخيرا استطاع ان يسحق التلعونى الذى لا يهزم، ذلك الجوكى المسلم، النجم الذى بزغ فى الاحتفالات الشعبية التى نظمتها قبائل البدو فى الصحراء الليبية ووصل إلى حلبة السباق الراقية فى الإسكندرية. وبين ليلة وضحاها أصبح معبودا للنساء فى صالونات الأوربيين فى المدينة. كان أحمد أسود اللون ونحيف الجسم مثل الخروب الذى ترك فى الشمس لفترة طويلة كى يجف. وكان أفراد أسرته الذين يتسمون بالرجولة والكبرياء يعتبرونه ظاهرة غير مالوفة وتدعو للأسف.. لم يكن ابوه يهتم به .... وبذلك أهمل ولم يعد أحد يعيره اى اهتمام كما لم يكلفه أحد للقيام باى عمل وبذلك أصبح فى استطاعته التفرغ لهوايته المفضلة وهى ركوب الخيل فى الصحراء الواسعة. وتقول الأسطورة انه ذات يوم أقام زعيم القبيلة حفلا على شرف القنصل البريطانى الذى كان يحب أن يرتدى من حين إلى أخر عباءة لورانس العرب وأن يحضر إلى الخيام ويجلس على الطريقة الشرقية وياكل باصابعه. فى تلك الليلة كان شيخ القبيلة قد نظم مهرجانا يشارك فيه صفوة من شبابها. بينما كان المهرجان فى ذروته ظهر فجاة من قلب الصحراء ذلك**

الفارس الأسود الغامض، وأدهش الجميع بالعابه البهلوانية التى لم تر عين مثلها من مكة فى الشرق وحتى بنغازى فى الغرب وأقسم المسلمون بان هذا الفارس قد أنجبته الصحراء.... وعندما كشف هذا الفارس الأسود عن وجهه سادت الدهشة. وعلى الفور قررت زوجة القنصل تبنى الفتى لكى تجعل منه الطفل المدلل للطبقة الراقية التى تعانى من الملل فى الإسكندرية» ص ٥٩ - ٦٠

ويفوز دافيد فى السباق الأول ويتقبل خصمه الهزيمة بروح رياضية.أما فى اللقاء الثانى فقد فاز التلعونى، وقد شجعه ذلك على القيام بأداء بعض الحركات البهلوانية وتوجه بالتحية إلى جموع الحاضرين خاصة العرب الذين هتف بعضهم «الموت لليهود»، وكان رد فعل يوسف هو الغضب الشديد من سلوك ابنه الذى برر موقفه بأن الأمر لا يعدو أن يكون لعبة وسباق. فكان رد الأب: **«والحياة - أليست هى الأخرى لعبة؟ لقد انهزمت بسبب أفكارك هذه وبسبب استهتارك هذا! وذلك لأنك اعتبرت الأمر مجرد لعبة وليس رسالة وأما عدوك فقد اعتبرها رسالة، اعتبرها نوعا من الجهاد ولذا صاح الجميع «الموت لليهود» وأصبحت القضية كلها حرب أديان، حرب أمم، الإسلام فى مقابل اليهودية. لقد هتفوا «الموت لليهود فماذا كنت ستفعل لو أنهم كانوا قد قاموا وذبحوا اليهود؟ هل كنت ستقول بأن تلك أيضا لعبة؟»** ص ١١٦.

ويواصل الكاتب التأكيد على فكرة صراع الأديان وأن الغلبة فى النهاية ستكون للاقوى، فيقول على لسان الراوى: **«سوف يخسر دافيد السباق! ليس فى هذه الجولة فقط! وذلك بسبب عينيه، وطريقته فى الوقوف وطريقته فى السير التى تشبه إلى حد كبير طريقة النساء، وبسبب جمال صباه وسطحيته لكل هذه الأسباب سوف يحسم الأمر حتما. أما التلعونى الذى يعرف الصحراء بقدر معرفته لكف يده فسوف يصبح ملكا للساحة. سوف ينتصر التلعونى لأن الله سوف يقف بجانبه، لأن الله لا يساعد ابن من تخلى عن دينه. إن الله سوف يمنح عونه لفارس الصحراء الشبيه بمحمد نبيه»** ص ١٣١.

إن الكاتب الذى يؤمن بالسلام وإمكانية التعايش يحاول التخفيف من حدة هذه الدعاوى العنصرية فيقول: **«من المحتمل أن يكون الأب الموجود فى السماء هو أب واحد مثلما كان إبراهيم أبا لإسماعيل وإسحق، أب واحد لنا جميعا، إله واحد، ولكن الفرق هو أن كل انسان يراه بعينيه هو، فهذا يراه بعين اليهودى وذاك بعين المسيحى والثالث بعين المسلم»** ص ١٣٧.

إن أحمد التلعونى الذى يحب حصان «البراق» ويحب الصحراء يذكر يوسف بأيام شبابه عندما كان يحب فرسته «ليلى» التى كانت هى الأخرى تحب الصحراء. لقد أصابت يوسف حالة من البلبلة والاضطراب والتشتت بين ديانته السابقة وديانته الحالية، بين حبه لابنه وأمنيته أن يكسب السباق وبين تقديره لمواهب أحمد المخلص لحصانه وهو الأمر الذى يذكره بشبابه لقد أراد **جور ميزانو** باختياره للاسم أحمد، وهو أحد أسماء النبى

محمد والبراق وهو اسم حصانه الذى اتخذه وسيلة للسفر فى رحلة الإسراء والمعراج أن يؤكد مرة أخرى على فكرة صراع الأديان. وأما الحصان الذى استخدمه دافيد فكان يسمى اسبرانيس أى «الأمل» وهو عنوان النشيد الوطنى الإسرائيلى وفى ذلك إشارة رمزية إلى فكرة صراع القوميات.

وفى الجولة الثالثة التى على ضوئها يُحسم السباق فاز دافيد، ولكن الأمور تطورت بسرعة عندما وجه أحمد التهمة إلى يوسف بأنه مسئول عن تخدير «البراق» مما حال دون فوزه. وترتب على ذلك حدوث شغب ضد اليهود وأحيل الأمر إلى الشرطة للتحقيق فى صحة الاتهامات. وخلال المحاكمة قال أحد الحاضرين بأن الصرخة التى أطلقها التلعونى عند خط النهاية كانت صرخة مصر التى تدوسها أقدام الأجانب وهذا ما يفسر ردود فعل الجماهير [ص ١٤٧] التى أصبح أحمد فى نظرها رمزا قوميا يذكرها بتلك الأيام التى انطلق فيها محمد من مكة إلى المدينة بادئا بذلك عهدا جديدا، تلك الأيام التى أثارت حماس عمر وأبى بكر كما ألهبت مشاعر المؤمنين ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

ونظرا لعدم توفر الأدلة فقد تم تبرئة يوسف من الاتهامات الموجهة إليه، وعلى الفور بدأ استعداداته لإدخال دافيد إلى حلبة السباق حتى يتمكن من استرداد لقبه. وعشية اليوم الموعود عثر أحد المارة على جثة يوسف ملقاة على الرصيف. وتضاربت الآراء حول سبب وكيفية الوفاة وفى النهاية تقرر أنه سقط من فوق سطح المنزل. ومن ثم لم تتقرر نهاية للصراع والمنافسة بين التلعونى ودافيد.

ويتضح من هذا العرض كيف أن الكاتب قد نجح فى معالجة تلك المشكلة الحساسة بشىء من الحذر والإيجابية وإن كان قد بالغ فى تصوير المشاعر الدينية والقومية فى المجتمع المصرى، خاصة وأن المترددين على حلبات السباق كانوا دائما من الأجانب أو من المصريين الذين ينتمون إلى الطبقات الأرستقراطية والذين عُرف عنهم عدم اهتمامهم بقضايا الدين والقومية.

انشراح

الرواية هى خليط من الواقع والخيال، الرومانسية والرمزية، الأسطورة والفولكلور. تدور أحداثها على مستويين: واقعى وأسطورى والراوى فى كلتا الحالتين هو شاب يهودى من الإسكندرية يطلق على نفسه مجنون انشراح ويتحدث بضمير المتكلم عن حبه وشغفه بفتاة مصرية جميلة من قرية أبو جريس قرب دمنهور التى باعها والدها بسبب الفقر إلى قواد يعيش فى مدينة الإسكندرية فى شارع السبع بنات الواقع فى حى كوم بكير وأرغمها على العمل بالدعارة.

وزمن القصة هو أربعينيات القرن الحالى عندما كانت الحرب العالمية الثانية فى ذروتها. وتلقى انشراح مصرعها إثر قصف جوى تعرضت له الإسكندرية يقوم الراوى الذى حكت له قصتها قبل مصرعها بالتجول فى قرى الدلتا بصحبة قردة صغيرة قام بتدريبها إلى أن وصل إلى قرية أبو جريس ويروى لسكانها قصة انشراح وكيف أن الملاك جبريل قد أمهله مائة يوم لكى يطهر روح انشراح قبل صعودها إلى جنة عدن.

وتختتم القصة بموت القردة بعد أن تكون قد شاركت فى قتل والد انشراح.

تعرض القصة فى صفحاتها المائة لشرائح من المجتمع المصرى فى ذلك الوقت وللكثير من العادات والتقاليد مثل حفلات الزار والقرداتى الذى يطوف البلاد وبشهامة ابن البلد (أبو ممدوح) صاحب مطعم السمك و أبو سمعان (الصياد) وكذلك طيبة وسماحة الفلاح المصرى كما تمثلت فى شخصية شيخ البلد الذى يحظى باحترام الجميع.

وفيما يلى قصة انشراح كما جاءت على لسان القرداتى: **كان وياما كان، فى قلب الصحراء الواقعة عند مدارج الجبل الأزرق، كانت تعيش أميرة صغيرة. ولكن قصرها لم يكن فى حقيقة الأمر سوى سجن لها. ولم تكن سيدات القصر وخدمه سوى سجانين لها... وكان من حسن حظ الأميرة أن وقع بستانى أسير جمالها فقرر أن يخطفها ويهرب بها.**

لم يكن البستانى يعرف سوى الزراعة كان يجيد الحرث والعزق والزرع والحصاد. ولذلك أخذ الأميرة إلى الوداى الذى يتدفق فيه النهر الذى ينبع من جنة عدن. كانت الأميرة تساعده فى فلاحة الأرض. لقد عملت فى حقل زوجها حتى تقوس ظهرها وتورمتَ يداها. وذات يوم قال البستانى لنفسه عندما رأى مدى اجتهادها «الأرض خصبة والمياة متوفرة وزوجتى نشيطة فلماذا لا تعمل هى! لقد أنقذتها ومن حقى أن أستريح....

عملت الزوجة صباح مساء تحت تهديد السوط. كانت تسمع صوت زوجها لدى عودته فى وقت متأخر من الليل إلى منزله فى حالة سكر شديدة بعد ليلة من العبث. نعم ياإخوانى إن البطالة هى أم كل خطيئة... وذات يوم وضعت الأميرة المسكينة طفلة كانت أجمل طفلة ولدت فى الوادى... سمتها انشراح.

وقعت الأميرة التى أصبحت كالشبح صريعة المرض وكان البستانى يضربها بعنف مطالبا إياها بالعودة إلى العمل لم تعد الأميرة قادرة على تحمل العذاب لقد شعرت بأن نهايتها قد باتت وشيكة .... توضأت ووجهت وجهها صوب مكة المقدسة ثم سجدت حيث نطقت بالشهادة وأسلمت روحها. لقد هبط الملاك جبريل شخصيا إلى الوادى لكى يقطف الروح الطاهرة ويأخذها إلى جنة عدن.... لقد استعد البستانى. بعد ان سكر وكفر بكل شىء وبعد أن دفع بزوجته إلى القبر. لارتكاب خطيئة جديدة هى أبشع وأفظع خطيئة! لقد اشتهى ابنته التى هى لحمه ودمه وقرر أن يغتصبها» ص ٦٣ - ٦٧

وعندما طلب شيخ القرية من القرداتى دليلا على اتهاماته صرخ الأخير بأعلى صوته مناديا على انشراح وفى الحال تقمصته روحها وأخذت تروى ما حدث من والدها الذى انهار واعترف بأن الشيطان قد أغواه فحكم الشيخ بأنه يجب أن يُرجم مثلما رجمت هاجر إبليس عندما حاول أن يردها عن تنفيذ الأمر الإلهى بالتضحية بطفلها إسماعيل.

السيد إسماعيل السروى



صورة «مصر»

فى الرواية العبرية الحديثة*

يقع موضوع «صورة مصر فى الرواية العبرية الحديثة» فى إطار ميدانٍ مهم من ميادين البحث فى الأدب المقارن، الا وهو «دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى». وهذا الميدان يعد صورة من صور الاستعارات الأدبية، التى ينصب عليها موضوع الأدب المقارن، الذى يعنى بتلك الحركة الأدبية العالمية، التى محورها الأدب القومى فى صلته بالآداب العالمية وامتداده بالتأثير فيها وإغنائها أو بالتأثر بها والاغتناء عن طريقها.

أما الأدب القومى الذى تقوم هذه الدراسة على واحد من فنونه الأدبية فى فترة محددة، (من ١٨٨١م إلى ١٩٨٤م)؛ فهو الأدب العبرى، وأما تلك الحركة الأدبية العالمية فقد ظهرت فى الأدب العبرى فى نهايات القرن التاسع عشر. على أن هذه الحركة فى الأدب العبرى فى ذلك الوقت لم تكن ناتجة عن نهضة فيه يحاول بها الإسهام فى تقدم أى من الآداب، ولم تكن صادرة عن عبقرية أو نبوغ من أهل هذا الأدب يحاولون به التعبير عن صدارة فكرية والتأثير فى الآداب الأخرى. وإنما كانت ناتجة عن شعور أدباء العبرية بالنقص فى أدبهم القومى وعدم كفايته للاستجابة لحاجات عصرهم، ومعبرة عن ملال هؤلاء الأدباء للمألوف من تقاليد أدبهم وصوره الفنية؛ فقد خرجوا عن نطاق أدبهم القومى يبحثون عن لقاح أجنبى يخصبونه به ويستنبتون بذورا فنية وفكرية جديدة يدخلونها فيه لكى يغتنى ويكتمل نضجه ويستطيع مسايرة الركب الأدبى العالمى.

وبسبب العلاقة التاريخية التى ربطت بنى إسرائيل بمصر منذ زمن بعيد يرجع إلى أيام إبراهيم عليه السلام ويمتد إلى الوقت الحاضر؛ حيث أخذت طابعا

* يستند هذا المقال إلى خلاصة البحث الذى نال به كاتبه درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى من جامعة القاهرة فى سبتمبر الماضى، تحت عنوان (صورة مصر فى الرواية العبرية الحديثة: ١٨٨١ ـ ١٩٨٤) حيث ناقشت البحث لجنة مكونة من : أ.د محمد خليفة حسن مشرفا، والأساتذة الدكاترة: سيلفيا باولز ومحمد محمود أبو غدير ومحمد عبد الصمد زعيمة. أعضاءً.

معينا فى كل مرحلة من مراحلها؛ فإن مصر كانت ـ ومازالت ـ تمثل حقيقة ثابتة وحضورا دائما فى الوجدان اليهودى بعامة، ومن ثم فإنها قد مثلت مصدرا أجنبيا للتجارب الأدبية عند أدباء العبرية، وذلك فى إطار سعيهم إلى تغذية أدبهم بدماء جديدة وأفكار خارجية، فظهرت مصر فى أدب العبرية انعكاسا لمشاهدات هؤلاء الأدباء عن طريق رحلاتهم إليها أو قراءتهم وسماعهم عنها.

ونتتبع هنا صورة مصر فى الرواية العبرية الحديثة بدءا بعصر الإحياء القومى ومرورا بعصر الصهيونية السياسية ومابعد قيام دولة إسرائيل؛ وانتهاء بحرب السادس من أكتوبر ومحادثات السلام المصرية الإسرائيلية. وإنما تتمثل الفائدة فى مثل هذه الدراسة فى إمكانية رؤية صورتنا فى مرآة الأدب العبرى، وتعرف مكانتنا لدى اليهود، وإتاحة الفرصة لإدراك الفكر اليهودى إدراكا يقوم على أسس صحيحة، فنحاول بالتالى تصحيح أوضاعنا أو الدفاع عن أنفسنا. وذلك أن صراعنا مع الصهيونية صراع طويل، لأنه صراع فكرى حضارى فى المقام الأول، وليس سياسيا عسكريا فقط، كما يعتقد الكثيرون. وهذا الصراع الحضارى أقدم بكثير من التاريخ الحديث للحركة الصهيونية، وهو فى الوقت نفسه صراع مستمر ستكون الغلبة فيه لمن يملك المعرفة الحقة لفكر الآخر.

ولأن منهج البحث فى الأدب المقارن يقتضى ـ فى دراسة تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى ـ إبراز الصورة كما تنعكس فى الأدب القومى لأمة من الأمم، وبيان مدى صدق هذه الصورة، فإن أهم ماينبغى عمله هنا هو إبراز صورة مصر كما انعكست فى مرآة الرواية العبرية الحديثة فى الفترة المشار إليها، مع شرحها وبيان مافيها من صواب وخطأ ثم نقدها وتصحيحها.

وتوقفنا صورة مصر كما بدت فى الأعمال الروائية التى تناولتها الدراسة فى الفترة المشار إليها، على هذه النماذج: ـ

أولا: صورة تعد كذبا ادبيا اى انها تخالف الحقائق المعروفة ولايمكن ان نقتنع بإمكان وجودها أو أن نصدق بإمكان تحققها. وقد تجلت هذه الصورة فيما يلى:

١ ـ تصوير مصر على انها بلد يتجلى فيه الشر قبل الخير، وتصوير الإسكندرية على انها مكان قذر همجى.

والصحيح أن الخير فى مصر مقدم على الشر، على اعتبار أن الخير والشر موجودان فى كل مكان؛ فالواقع يثبت أن قلب مصر الكبير يتسع لكل نازل فى رحابها، كما أن كرم الضيافة وإكرام الغريب من أبرز ميزات المصريين الحقيقيين. والصحيح أيضا أن الإسكندرية مدينة جميلة وعصرية وليست مكانا قذرا وهمجيا.

٢ ـ تقديم الفلاح المصرى فى فلسطين على أنه مقطوع الصلة بأرضه المصرية، فاقد الحنين والشوق إليها.

والحقيقة الثابتة هى: أن الفلاح المصرى تميز دائما بالارتباط الشديد بأرضه المصرية، وعدم الميل إلى هجرتها وعدم الشعور بالراحة إذا ابتعد عنها.

٣ ـ تقديم النيل على أنه يرمز للاستبداد، وأن مصر لابد من أن تكون ذات حكم استبدادى لأن النيل يتحكم فيها.

والصحيح أن النيل دفع المصريين إلى الوحدة فركزهم حوله، وعلمهم جمع الشمل والتعاون والنظام، وأوحى إليهم بالتدرج فى نظام الحكم فكانت فى مصر أقدم دولة ذات حكم مركزى يعكس نظام النهر نفسه، وبذلك كان النيل هو العامل الأساسى فى تتابع وجود مصر كوحدة سياسية متميزة عبر آلاف السنين.

٤ ـ جعل ارتباط حضارة مصر العربية بالحضارة الغربية واندماجها فيها، أساسا لتقدم الشعب المصرى.

بينما تعى مصر خطر هذا الاندماج وترفضه، لأنه يفقدها هويتها، وفى الوقت نفسه تحافظ على شخصيتها الحضارية عن طريق المواءمة بين ثوابتها ومايناسبها من الحضارة الغربية.

٥ ـ تقديم الإنسان المصرى ـ فى حرب ١٩٤٨ ـ مؤمنا بالتوجه الصهيونى القائم على إنشاء دولة صهيونية فى فلسطين، وبقطع صلة مصر بها وبعدم جدوى تدخل العرب عسكريا فيها، ورفض صراعهم مع اليهود، ومقتنعا بعدم إمكانية تغيير سير الأحداث، ومتصورا لتطور هذه الأحداث والنهاية التى ستصل إليها. وهذا بالطبع مخالف للواقع.

٦ ـ تقديم غالبية النساء فى مصر على أنهن مجرد تابعات لأزواجهن، يخضعن خضوعا تاما لسيطرتهم ويتصرفن وفقا لرغباتهم.

وبغض النظر عما تنم عنه هذه الصورة من سوء فهم لطاعة المرأة المصرية لزوجها، فالثابت أن الحضارة المصرية كرمت المرأة تكريما لم تحظ به فى أية حضارة أخرى.

٧ ـ إسقاط مجموعة من الأوضاع والنقائض التى اتسم بها اليهود، على المصريين، ويتجلى ذلك فيما يلى:

أ ـ استدعاء الصورة المقرائية (المستمدة من كتاب العهد القديم) فى:

(١) تقديم الإنسان المصرى على أنه عبد للإنسان اليهودى. وفى هذا مخالفة للواقع التاريخى، فالثابت أن المصريين لم يكونوا عبيدا فى يوم من الأيام، وإنما كانوا يتخذون العبيد. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المصريين هم الذين استذلوا العبرانيين واتخذوا منهم الخدم والعبيد.

(٢) تقديم المجتمع المصرى القديم على أنه مجتمع الزنا والفسق والفجور. والثابت أن الطابع الغالب على المجتمع المصرى القديم أو الخاصية البارزة فيه هى أنه كان يعلق أهمية كبيرة على الخلق القويم ويعلى من شأن الفضيلة ولا يرضى بالفحش ولايتغاضى عنه. والمؤكد أيضا أن مجتمع بنى إسرائيل هو الذى شاع فيه ـ وبشهادة كتاب العهد القديم نفسه ـ الزنا والفحش وانتشرت فيه بيوت البغاء.

ب ـ تصوير الإنسان المصرى فى حرب عام ١٩٤٨ على أنه:

(١) يبتهج المصرى بقوات الجيش المصرى المنظمة ويباهى بها، والادعاء بأن السبب فى ذلك هو أن المصريين عرفوا بسوء السمعة، وأن قواتهم كانت عصابات ثم صارت جيشا منظما.

والثابت أن سوء السمعة لصيق باليهود، فمنذ أن قضى الرومان على وجودهم فى فلسطين قضاء مبرما،

بما تبع ذلك من التشرد والمذلة، غطت الإهانة وجوههم، وكانوا موضع سخرية وازدراء ولم تكن لديهم الجرأة على أن يرفعوا رءوسهم. والحقيقة أيضا أن قوات اليهود المسلحة هي التي كانت في الأصل عبارة عن عصابات وفرق هجومية ودفاعية تم تكوينها في فلسطين بدءا من العقد الأول من القرن العشرين، إلى أن تم دمجها وتوحيدها تحت قيادة عسكرية واحدة قبيل صدور قرار تقسيم فلسطين.

(٢) يرغب المصرى فى أن يعرف العالم بخبر القوات المصرية وأن يجرى استعراضها فى بعض العواصم مثل لندن وباريس وتل أبيب، لكى يشهد الناس قوتها.

والمعروف أن اليهود الذين عهدهم العالم أقليات مبعثرة، وولد فيهم إحساسهم بأنهم مستضعفون، الرغبة فى أن يكونوا أقوياء، وأن يمتلكوا من وسائل المتعة مايغريهم على التحدى ويدفعهم للانتقام وممارسة ما لاقوه من صنوف الإذلال والتعذيب على مدى قرون داخل الجيتو، ويأملون فى إبراز شخصية «المقاتل اليهودى» بعد عهود طويلة حرموا فيها من حمل السلاح فى الدول الأوروبية . هم الذين يرغبون فى أن تعرف الدنيا ماتفعله قواتهم فى فلسطين، ولندن وباريس من العواصم التى أهين فيها اليهود وامتهنت كرامتهم.

(٣) شعور المصرى وهو يباهى بالقوة المصرية مثل شعور إنسان بدأ أخوه أو ابنه العاجز يمشى مرفوع الرأس مزهوا بقوته، والزهو المقصود هنا هو زهو أناس ألف بينهم هدف الحرب الذى يجعل من المحتقرين شعبا أبيا يحتقر العالم الذى احتقرهم.

والمعروف أن اليهود هم الذين احتقرهم العالم، وتحدوهم الرغبة إلى دفع الإهانة عن أنفسهم، وارتضوا الطريق الدموية لإقامة كيانهم غير الشرعى، ثم أخذوا يباهون بالقوة بعد ضعف وذلة ومهانة.

(٤) ينتمى المصرى إلى شعب أمامه أهداف كثيرة يروم تحقيقها، أهمها الحرب لأنها الوسيلة الوحيدة لإقرار الحقد، إذ لاسبيل إلى النهوض بهذا الشعب المتخلف الفقير الضعيف المشتت إلا بإيقاظ الحقد الدفين عن طريق استخدام القوة أو الحرب، والنبى محمد (صلى الله عليه وسلم) هو الذى جعل الحرب هدفا لهذا الشعب وغرس فيه الحقد .

والذى لاشك فيه هو أن اليهود هم الذين شغلتهم - إلى جانب انتهاب وطن قومى لهم فى فلسطين بقوة السلاح - أهداف كثيرة، مثل جمع يهود المهاجر فى فلسطين وإيجاد جنسية موحدة وعادات وتقاليد مشتركة لهم، وإقامة إسرائيل الكبرى فى المنطقة الممتدة من النيل إلى الفرات، وهم الذين يعطون الأولوية للحرب لأنها فى نظرهم تمثل أداة لبناء الدولة ودعم أركانها وتوسيعها.

والثابت أيضا أن النبى محمد (صلى الله عليه وسلم) لم يجعل الحرب هدفا ولم يؤسس للحقد الذى عرفه اليهود فى أوربا حين كانوا أقليات بغيضة منبوذة، وإنما أسس للتسامح والإخاء والحرية الدينية التى نعموا بها تحت راية الدولة العربية الإسلامية القوية.

ثانيا : صور تنم عن رفض الحضور المصرى فى فلسطين، والخوف من امتداد نزاع مصر نحو آسيا وتهديد الوجود اليهودى فيها:

تركت العلاقات التاريخية بين الكيان السياسى الذى أقامه العبريون فى بلاد كنعان (فى عصر الملكية)وبين مصر أثرا قويا فى الوجدان اليهودى. فقد اتسمت هذه

العلاقات بالتعقيد نظرا لوقوع بلاد كنعان على الطريق التى انطلق منها فراعنة مصر للقتال من أجل حماية بلادهم والدفاع عنها، والتى انحدر منها ملوك بابل وأشور لقتال مصر والهجوم عليها، وقد ولدت هذه العلاقات السلبية بين الكيانين الإسرائيلى (فى بلاد كنعان) والمصرى مشاعر عميقة اختلط فيها الخوف والكراهية تجاه مصر والمصريين والرفض الدائم للنفوذ المصرى الذى يدوس بلاد كنعان فى اتجاهه نحو آسيا. وظلت هذه المشاعر كامنة فى الوعى اليهودى إلى أن جاء العصر الحديث وبدأ تدفق الهجرات الصهيونية إلى فلسطين، تمهيدا لإقامة الكيان السياسى الإسرائيلى فيهامن جديد. وهنا استيقظت هذه المشاعر وعاودت عملها فى الوعى اليهودى مرة أخرى، وسجلها أدب العبرية. وطبقا للنماذج الروائية التى صدرت حديثا، يمكن أن تتبين هذه المشاعر فى مرحلتين: الأولى مرحلة الاستيطان أو ما قبل إعلان قيام الكيان السياسى الإسرائيلى الجديد، والثانية مرحلة مابعد قيام هذا الكيان: -

أ - فى مرحلة الاستيطان أو ماقبل قيام الكيان السياسى الإسرائيلى الجديد. وقد تجلت هذه المشاعر فى:

(١) تصوير الإنسان المصرى الذى قُدِّم على أنه من مدينة (الأقصر) وجُسِّد فيه قلب الوضع التاريخى بجعله عبدا للإنسان اليهودى، منذ إرساله إلى فلسطين ذليلا خاضعا محتقرا، يعامل بمنتهى الكبرياء والعجرفة والصلف والغرور، حتى إعادته إلى مصر. وبغض النظر عما تعكسه هذه الصورة من رغبة كامنة لدى الإنسان اليهودى فى استذلال الإنسان المصرى فى العصر الحديث مثلما استذل المصريون القدماء العبرانيين فى مصر الفرعونية، فإن اختيار (الأقصر) بالذات لجعلها موطن هذا العبد يعكس بجلاء الرغبة فى دحر النفوذ المصرى وإبعاده عن فلسطين فى العصر الحديث، ذلك النفوذ الذى مثلته قديما (الأقصر) التى كانت بمثابة قاعدة انطلق منها **أحمس الأول** بحملته على بلاد كنعان لتأمين حدوده الشمالية الشرقية بعد طرد **الهكسوس**، وكانت مركزا لإمبراطورية واسعة بلغت قمة المجد فى عهد **تحتمس الثالث**، حيث امتدت من مدينة **(نباتا)** قرب الشلال الرابع فى النوبة، حتى نهر العاصى غربا ونهر الفرات شرقا، وبالطبع فقد كانت بلاد كنعان تمثل فى هذه الامبراطورية، ممرا داسه الفراعنة وهم فى طريقهم إلى آسيا.

(٢) حرمان الفلاح المصرى فى فلسطين من الأرض مدى الحياة، ثم وضعه فى السجن؛ وفى هذا إشارة واضحة إلى الرغبة فى وضع حد للحضور المصرى فى فلسطين والخوف من امتداد نزاع مصر القوية فى آسيا، والذى جسدته فى العصر الحديث حملة **محمد على** - بقيادة ابنه **إبراهيم باشا** - إلى الشام، التى وصل على إثرها عدد كبير من الفلاحين المصريين إلى فلسطين.

(٣) إفقاد المعلم المصرى الذى يلعب الدور العربى فى فلسطين - بعد تجسيد كل سمات التخلف فيه - هيبته واحترامه ووقاره، وجعله عجوزا واهنا غير صالح للعمل، وإغضابه وإغاظته والوصول به إلى الكفر وتكفير الناس، وإغلاق أبواب المدرسة الجديدة أمامه، وإبكائه من شدة الحزن ثم طرده من فلسطين وإعادته إلى مصر بلا رجعة.

ولاشك فى أن هذه الصور الثلاث تكشف عن إدراك اليهود أن مصر - باعتبارها كيانا سياسيا له ثقله

البشرى ومساحته الشاسعة وموارده الضخمة؛ ويمتلك أخطر قوة فى المنطقة، ويقع مركزه (أو عاصمته) منذ أيام الفراعنة وحتى الآن فى أقرب منطقة من آسيا، ويميل تجمع السكان والحضارة فيه نحو الشمال الشرقى - تمثل خطرا، فى العصر الحديث، على الوجود اليهودى فى فلسطين مثلما كانت مصر الفرعونية بالنسبة للكيان الذى أنشأه العبرانيون فى بلاد كنعان. وتبين هذه الصور أيضا، رفض الحضور المصرى فى فلسطين، والخوف من امتداد نفوذ مصر الحديثة فى آسيا، والرغبة فى كبح جماح هذا النفوذ ومنعه من البقاء فى فلسطين وإرجاعه إلى داخل حدوده.

ب - فى مرحلة مابعد قيام الكيان السياسى الإسرائيلى الجديد: تجلت هذه المشاعر فى:

(١) اختيار مصر كى تكون ساحة للصراع بين اليهود والعرب، والذى يمثله عن العرب إنسان مصرى خشن التكوين يحرك بفوزه حماسة الجماهير التى تهتف بموت اليهود، ويثير أشواقها إلى القوة والبطولة وأمجاد الدولة الإسلامية فى عهودها الأولى، ويصبح رمزا قوميا تلتف حوله الجماهير... ولاريب فى أن تجسيد هذا الصراع على أرض مصر بالذات واختيار الإنسان المصرى على وجه التحديد لكى يمثل العرب فيه - فى أعقاب قيام الكيان الإسرائيلى الجديد - يدل دلالة واضحة على تخوف الصهيونية من نشوب ثورة فى مصر يمتد لهيبها إلى باقى الدول العربية، فتتأكد الهوية العربية لهذه الثورة وتكون قادرة على استقطاب العرب أمةً واحدةً بكل إمكاناتها، لكى تستطيع بتضامنها القوى التغلب على إسرائيل. وبذلك تظل مصر الحديثة هى العنصر الأساسى فى المنطقة الذى يهدد الكيان السياسى الإسرائيلى الذى ولد من جديد.

(٢) الربط بين التهديد المصرى فى العصر الحديث للكيان السياسى الإسرائيلى الجديد فى فلسطين، وبين التهديد المصرى الفرعونى لوجود العبرانيين فى بلاد كنعان، باستدعاء صورة الفرعون رعمسيس الثانى الذى أذل العبريين القدماء واستعبدهم فى بلاده وفرض هيمنته على بلاد كنعان، إلى ذاكرة الإنسان الإسرائيلى الذى تعرض كيانه كله لتهديد حقيقى فى حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣، فاستولت عليه المخاوف من مواصلة المصريين زحفهم فى سيناء نحو آسيا للاستيلاء على فلسطين بقيادة السادات مثلما فعل أجدادهم الفراعنة بقيادة رعمسيس الثانى.

ثالثا - صور سلبية تجلت فى:

(١) إظهار الإنسان المصرى الذى يلعب الدور العربى فى فلسطين فى صورة معلم يحمل كل سمات التخلف فى شخصيته وسلوكه وتعامله مع تلاميذه والمكان الذى يعمل فيه وينتمى إليه. ولا يخفى أن هذا يأتى فى إطار تشويه صورة العربى بعامة ورميه بالتخلف بهدف إلغاء دوره فى فلسطين والتلويح بأنه لم يعد قادرا على مجاراة اليهودى القادم لنشر الحضارة والمدنية والتقدم.

(٢) إظهار الفلاح المصرى الذى عايش الهجرات الصهيونية فى العشرينيات وهو يحلم بشىء واحد طول حياته وهو امتلاك قطعة أرض، وجعل هذا الحلم مدعاة لسخرية الفلاحين منه، ودافعا إلى اتباعه أساليب غير سوية مثل البحث عن النقود فى جيوب قتلى الحرب والزواج من امرأة عجوز قبيحة طمعا فى ميراثها، والتزوير من أجل إثبات موت زوجها! وهو فوق كل هذا نذل وخسيس يبحث عن زوجة شابة، قبل مرور عام على موت العجوز، لكى تنجب له وريثا «للملك».

وهذا التشويه يرجع إلى أن الصهيونية التى أدركت قيمة الزراعة فى ربط اليهودى بالأرض وسعت إلى خلق فلاحين من شعب طفيلى لا عهد له بالزراعة، كانت تدرك أن الفلاح المصرى الذى يشكل لبنة أساسية فى تكوين المجتمع الفلسطينى، ينتمى إلى حضارة عرفت الزراعة منذ آلاف السنين، فكان يُتوقع منها تشويه صورة الفلاح المصرى الأصلى أمام الفلاح اليهودى المصطنع الذى تحاول إلصاقه بأرض فلسطين.

(٣) إظهار الجانب المصرى فى حرب عام ١٩٤٨ مهزوما، وإبراز علامات الهزيمة فى فرار الجيش المصرى وانتصار الجيش الإسرائيلى، واستيلائه على أغلب مساحة فلسطينية، واقتراب الجنود الإسرائيليين من العريش وتهديدها بقصف الطيران الإسرائيلى، وجبن الجنود المصريين وخوفهم، وظهور الإرهاق والتعب والمعاناة على الإنسان المصرى الذى فشل فى استيعاب علوم الغرب، وإحساسه بأنه مغفل.

والواقع أن المقاتلين المصريين الذين اشتركوا فى هذه الحرب كانوا ضحايا مؤامرة خبيثة أحكمت حلقاتها داخليا وخارجيا، ومع هذا فقد تحلوا ببسالة وشجاعة نادرتين واحتفظوا بقدرتهم على الصمود وقاتلوا بعناد مثير شهد لهم به أعداؤهم.

(٤) الإشارة إلى وجود بيوت الدعارة فى مصر وممارسة الزنا فيها، فى الفترة السابقة على ثورة يوليو، وعدم الإشارة إلى مصدر هذه النقيصة ومدى اتفاقها مع أخلاق المصريين من عدمه، الأمر الذى يشى بقبول المجتمع المصرى لها.

والثابت أن الإنجليز هم الذين كانوا قد جلبوا هذه النقيصة إلى مصر بهدف تدمير شخصية الشعب المصرى عن طريق هدم روحانياته، ولكن مصر رفضتها نظرا لعدم اتفاقها مع أخلاق الإنسان المصرى المفطور على عدم ابتذال العرض، فضلا عن الإيمان بما يحققه الالتزام بتعاليم الإسلام من الارتقاء بكرامة الإنسان.

(٥) نظرة الإسرائيلى إلى المسئولين المصريين على أنهم يروجون كذبة كبرى على الشعب المصرى، وذلك حين يزعمون أن السلام سوف يجلب الرخاء لمصر.

ولا شك فى أن هذه النظرة أساسها اعتياد الإنسان الإسرائيلى الحياة فى ظل الحرب.

(٦) تقديم القاهرة على أنها كانت - ومازالت فى نظر الإنسان الإسرائيلى - مدينة عدوٍّ يلفها الغموض، وتحمل ملامحها علامات القتال والعداوة المستمرة.

رابعا : صور تبين عدم فهم حقائق معينة:

وذلك مثل الاعتقاد فى وجود معبد صغير وقديم مختفٍ تحت سطح مياه البحيرة الصناعية جنوب سد أسوان ولايرى إلا بانخفاض منسوب المياه. (وقد اتضح أنه مجموعة معابد تغطى جزيرة فيله). وعدم معرفة السبب الذى يحتم بناء سد جديد (السد العالى)؛ وتصور أن جزيرة إلفنتين آهلة بالأفيال والصحيح أنها كانت مكانا راجت فيه تجارة سن الفيل.

خامسا- صور موضوعية تجلت فى:

(١) تصوير زحام القاهرة، والعربدة والمجون ومساء الصيف فيها، وممارسة الحجامة التى كانت موجودة بها، وكذلك تصوير عالمية الأزهر بما يضمه من مشايخ وتلاميذ ينتمون إلى جنسيات وبلدان مختلفة.

(٢) تقديم الفلاح المصرى فى فلسطين يعانى هو وأسرته من الفقر والعوز والجوع والعرى، وقد اتضح أن هذا الواقع الذى يعيشه الفلاح المصرى فى فلسطين أفرزه أمران: **أولهما**: تركيز الصهيونية على تهجير اليهود إلى فلسطين لإيجاد أغلبية سكانية يهودية، وتأسيس برنامجها الاستيطانى على احتلال الأرض والعمل والحراسة والإنتاج.أما **ثانيهما**: إسهام فئة الإقطاع الجديد - التى كانت تسكن المدن وتمتلك الأرض وتؤجرها للفلاحين ولا يشغلها سوى مصالحها - فى دعم الاستيطان الصهيونى بمسارعتها إلى بيع الأرض للمنظمات الصهيونية.

(٣) التشابه بين عمل سد أسوان وعمل الأديب، ودروس التاريخ الإسرائيلى المتعلقة بالوجود اليهودى فى جزيرة **إلفنتين**، والقرداتى، والبقشيش، وتاجر الروبابيكيا، والإسكندرية بصيفها وشتائها وموقعها والمقارنة بينها وبين القاهرة.

(٤) ظهور أثر حرب السادس من أكتوبر ١٩٧٣ لدى الإنسان الإسرائيلى فى صورة أرق وقلق وسهاد، وكوابيس أو أحلام مفزعة تؤرقه فى يقظته ومنامه، أثارها عنده ماكان يذيعه راديو القاهرة فى أثناء المعركة من إلتزام **السادات** بتحرير الأرض ووفائه بهذا الإلتزام وعبور مصر والأمة العربية كلها حاجز الخوف.

(٥) ظهور الشعب المصرى محبا للسلام، كارها للحرب.

(٦) ظهور الإنسان المصرى فياضا بالمشاعر الوطنية، معتزا بمصريته، غيورا على سمعة بلاده، رافضا تشهير الأجانب بها.

سادسا: صور إيجابية تجلت فى :

(١) فكرة الحية النحاسية التى تاتى دليلا على تاثير الفكر المصرى القديم، باعتباره عنصرا أجنبياً مؤثرا فى فن الرواية العبرية الحديثة، انتقل إليه عن طريق كتاب **العهد القديم** الذى سجل هذا التأثير الناتج عن علاقات تاريخية مستمرة بين بنى إسرائيل ومصر.

(٢) ظهور النيل باعتباره محورا مركزيا فى حياة مصر؛ إذ يساعد على الاهتداء إلى الجهات الأربع، ويلعب الدور الأكبر والمهم فى الحياة الزراعية فى مصر، وله حضور دائم فى حياة المصريين وأثر قوى فى وجدانهم.

(٣) تقديم الجانب المصرى فى محادثات السلام مؤثرا فى سيرها، فاهما لاتجاهات الجانب الإسرائيلى.

سابعا: صورة تجلى غموض مصر:

ظهر أن مصر، القديمة والحديثة، مازالت تمثل سرا غامضا محيرا. ويمثل غموض مصر القديمة: **ابوالهول**، والتماثيل العملاقة ذات الوجوه الصغيرة بمتحف القاهرة، وملوك مصر القدامى الذين تعلو وجوههم البشاشة فى القسم العلوى من هذا المتحف، وسر التحنيط، ومومياء **رعمسيس الثانى**، هذا الغموض يثير حيرة مرجعها بالطبع نجاح المصريين فى تحقيق الخلود لأنفسهم بما استبقوه من تراث حضارى يكشف عن جوانب حياتهم المادية والروحية، ودفعهم للحفاظ عليه إيمانهم بالبعث وعودة الروح. أما غموض مصر الحديثة فيمثله أمران، أولهما: تجانس المصريين وتشابه ملامحهم؛ وهذا التجانس يرجع إلى قدرة معدة مصر القوية على صهر كافة الأجناس الواردة إليها لتصبح فى

النهاية مصرية خالصة. أما ثانيهما: فيتمثل فى رمز المرأة المتحررة أو المتفرنجة التى تمثل مصر الحديثة فى احتفاظها بماضيها مع أنها تعيش فى الحاضر، وترحيبها بالغريب وعدم انتظار المقابل منه.

ونظرا لتضاؤل الصور الموضوعية والإيجابية التى ظهرت لمصر فى الرواية العبرية الحديثة فى الفترة المشار إليها (من ١٨٨١ إلى ١٩٨٤م) - بغض النظر عن الصور التى تبين عن عدم فهم حقائق معينة والصورة التى تجلى غموض مصر - أمام طغيان الصور التى تعد كذبا أدبيا، والصور السلبية، وتلك التى تشف عن رفض الحضور المصرى فى فلسطين والخوف من شبح النفوذ المصرى الذى يهدد الوجود اليهودى فيها؛ فقد وجب التنبيه إلى الخطورة الناجمة عن مثل هذه الصور المزيفة والسلبية والحاقدة، التى صُوِّرتْ بها مصر فى الرواية العبرية الحديثة فى الفترة المذكورة، وذلك للأسباب التالية: -

١ - الدور التأثيرى والتوجيهى الذى يلعبه الأدب أو فن الكلمة الجميلة، الذى يفعل بالنفوس فعل السحر، والذى يحمل طاقة هائلة التأثير فى كل زمان ومكان.

٢ - الشعبية التى يتمتع بها فن الرواية لدى جماهير عريضة من القراء ، وتأثيره الكبير فى قبول العقائد والنظريات.

٣ - السرعة والسهولة اللتان تسبق بهما الأخطاء أو الصور المغلوطة الحقائق فى الانتقال والانتشار.

٤ - استمرار تأثير كتاب العهد القديم فى أدباء العبرية، والتأثير البالغ الذى تحدثه الصور التى يستلهمها هؤلاء الأدباء عن مصر من هذا الكتاب فى عقول الملايين من اليهود والمسيحيين، وفى موقفهم العقلى والعاطفى من مصر والمصريين بشكل عام.

٥ - مسارعة اليهود إلى ترجمة الأعمال الأدبية العبرية، وبالأخص ما يتعلق منها بصورة مصر بخاصة وصورة العرب بعامة، إلى اللغات الأجنبية. وعقد الندوات والمحاضرات فى المراكز العلمية الغربية التى يتمتع فيها اليهود بحضور كبير يقابله حضور مصرى - وعربى - يسير، حيث تُناقش هذه الأعمال ويُروَّج لوجهة النظر اليهودية التى تحتويها هذه الأعمال عن مصر بخاصة والعرب بعامة.

ويقودنا ذلك إلى استخلاص نتيجتين أساسيتين مهمتين: أولاهما أن أدب العبرية - طبقا لما تبين من صور مصر فى الرواية العبرية الحديثة فى هذا العرض - لايمكن أن يعد أدبا إنسانيا يخاطب الإنسان من حيث هو إنسان فى كل زمان ومكان؛ وذلك لأن أدباء العبرية حين اتخذوا مصر مصدرا أجنبيا يغذون به أدبهم، لم يستطيعوا التخلص من عنصريتهم، وتغلبت ذاتيتهم وعواطفهم على موضوعيتهم، فجاءت صورة مصر - على نحو ما اتضح مما سبق - حافلة بالكذب والتشويه والتحريف ونابضة بالحقد، غير صادقة فى التعبير عن طبيعة مصر ونفسية أهلها، وبذلك يكون أديب العبرية قد فتح إحدى عينيه على قومه وخاطب بيئته وزمنه فقط، وأغمض عينه الأخرى عن الوطن الكبير المتمثل فى الإنسانية، أى أنه حصر نفسه فى نطاق قضاياه القومية الضيقة ولم يجعل أدبه يكشف عن معانٍ إنسانية عامة تخاطب سائر أبناء الجنس البشرى، وبالتالى فإنه يكون قد حجب عن أدبه الدور الذى يلعبه أى أدب فى الربط بين شعبه وسائر الشعوب الأخرى بذلك الرباط الإنسانى

الحى المتجدد، ويكون أيضا قد حكم على أدبه وشعبه بمزيد من العزلة والانزواء.

وتتلخص النتيجة الثانية: فى أنه إذا كان للصورة الأدبية لشعب ما- كما تنعكس فى مرآة أدب شعب آخر- تأثير على العلاقات بين الشعبين، على أساس أن الأديب أو الفنان يتجه تأثيره أولا إلى قادة الجماهير الذين يتلقون عنه التوجيه الفكرى للعصر والمجتمع ويضعونه موضع التنفيذ والعمل. وإذا كانت صورة مصر، كما انعكست فى مرآة الرواية العبرية الحديثة فى هذه الدراسة، قد ظهرت غالبية ملامحها تحمل المخالفة للواقع، من تزييف وتشويه وتنبض بالكراهية والرفض لمصر والمصريين؛ فإنها لايمكن أن تهيئ الفرصة للتفاهم الحق والتعاون الصادق بين الشعبين المصرى واليهودى، خصوصا أن أديب العبرية مازال يلعب دوره فى الاتجاه نفسه.

وتأسيسا على هاتين النتيجتين يصح أن نناشد الباحثين فى ميدان الدراسات العبرية أن يوجهوا عناية خاصة للتنقيب عن صورة مصر بخاصة ، والعرب بعامة فى أدب العبرية وتصحيح المشوه منها والمزيف، متخذين فى ذلك نهجا علميا موضوعيا ولابد بعد ذلك من أن تُترجم ـ على الأقل ـ نتائج الأبحاث فى هذا المجال إلى اللغات الأجنبية وتُرسل إلى المراكز العلمية فى الغرب، مع العمل على زيادة الحضور المصرى فى هذه المراكز ممثلا فى الباحثين المتخصصين فى ميدان الدراسات العبرية، المسلحين بخلفية ثقافية شاملة وقوية.

أما الأدباء العبرانيون، فيجب عليهم أن يكونوا موضوعيين ويتذكروا كرم مصر وتسامحها إزاء اليهود، وطبيعتها المسالمة. ولما كان الأديب يسجل ـ بحكم حتمية التأثير المتبادل بينه وبين مجتمعه ـ مشاعر أمته وآراءها، ومن هذه الآراء مايخص علاقة هذه الأمة بغيرها من الأمم، والصور التى تكونها لنفسها عن الأمم الأخرى بناء على هذه الصلات؛ فقد يكون من الواجب التنبيه على أمرين : ـ

أولا : ضرورة أن يعمل الكيان السياسى الإسرائيلى بصفة خاصة والشعب اليهودى بصفة عامة على تغيير الصورة التى تُقدم عن مصر بخاصة ـ والعرب بعامة ـ فى وسائل الإعلام المختلفة، وفى المناهج التعليمية وفى دروس التاريخ والآثار والأنثروبولوجيا، خصوصا أن كل هذه العلوم قد تم توظيفها لخدمة الأهداف الصهيونية من خلال تشويه صورة الإنسان المصرى بخاصة والعربى بعامة.

ثانيا: ضرورة أن يعمل أديب العبرية على تحقيق أمرين، أولهما: أن يتخلى عن عنصريته المقوتة ويتحول إلى إنسان ساعٍ إلى الحقيقة عامل على إبرازها والدفاع عنها، ويعبر من خلال آماله وآلامه وقضاياه القومية عن المعانى والآمال والآلام والقضايا الإنسانية المشتركة، ويجعل أدبه القومى أدبا إنسانيا يستطيع مخاطبة القوميات الأخرى، فيصل ما انقطع بينه وبينها. أما ثانيهما: فهو أن ينهض بدوره فى مراجعة صورة مصر التى عكسها أدب العبرية خلال مايربو على قرن كامل، مزيفةً ومشوهةً وسلبيةً، ونابضةً بالحقد والرفض لمصر والمصريين، وأن يتحمل مسئوليته فى تصحيحها وتقديم الحقيقة بديلا للكذب.

إعداد: نجوى شلبى ● أحمد غازى

التصوير فى المخطوطات العبرية



بنتاتيش

رسم سجاد

يرجع تاريخ هذه اللوحة إلى عام ١٤٦٩. ووجدت فى صنعاء، باليمن. وهى تمثل مجموعة من النماذج المصغرة صنعت فى اليمن فى القرن الخامس عشر.

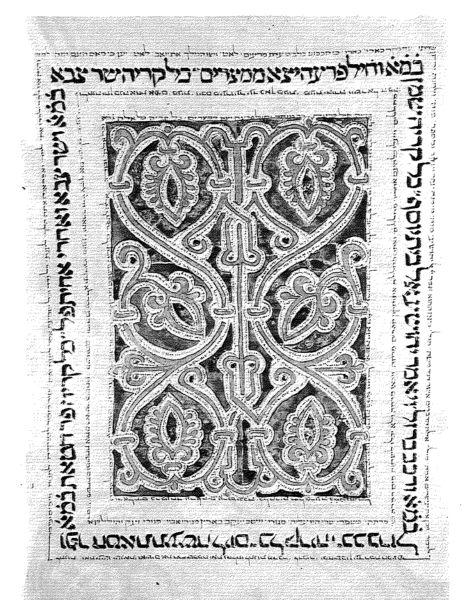
وقد رسمت هذه النماذج باللون الوردى والبنفسجى والأخضر الداكن، ويعمل اللون الأزرق عمل الخلفية اللونية. والتصميمات التى يحتويها الرسم - الحراشف والسمك والدوائر والنجمة السداسية - جميعها مأخوذة من المزمورين ١١٩ و ١٢١ وتبدو على غير علاقة بالتصوير. والمخطوطة الأصلية محفوظة فى المكتبة البريطانية بلندن.



سفر أرداشير

بيشوتان يجمع الجوارى لملك بهمان

هذا النموذج مأخوذ عن كتاب ملحمى مصوَّر يعرف باسم «سفر أرداشير» كتبه شاعر يهودى هو «مولانا شاهين» عام ١٣٣٢ . ونرى فيه الملك أرداشير جالساً على عرشه وإلى جانبه خادم يصب له الخمر، بينما التفت حوله - فى شبه دائرة - ست جوارٍ جالسات فوق بساط برتقالى فاتح اللون ومنقوش بالزهور. والمخطوطة الأصلية فى مكتبة الجامعة ببرلين.



التوراة

رسم سجاد

والنموذج هنا مأخوذ عن مخطوطة أسبانية وضعها مناحم بن أبراهام فى برجوس عام ١٢٦٠. وقد بقيت هذه المخطوطة ضمن قلة من الزخارف العبرية المبكرة الموجودة فى أسبانيا. والنموذج الأساسى لتلك الرسوم يمكن تتبع أثره فى الجداريات الإسلامية. والمخطوطة توجد الآن فى المكتبة الجامعية والقومية اليهودية.





الحوت وعجل البحر

يحتوى الإطار هنا على كلمة Akhtir (ومعناها: سوف اتوج بتاج من المديح) التى تقال فى الطقوس الصباحية لأول أيام عيد المظلة. وإلى جوار الكلمة المؤطرة نرى يهودياً يرتدى القبعة اليهودية المعروفة فى العصور الوسطى، ممسكاً برمزى العيد وهما سعف النخيل، والاترجة. وفى الأسفل: عجل البحر والحوت على وشك التصارع. وتوجد المخطوطة الأصلية فى مكتبة كارل ماركس بليبزج.



ספר אהבה

הלכות קריאת שמע

הלכות תפלה וברכת כהנים

הלכות תפלין ומזוזה וספר תורה

הלכות ציצית

הלכות ברכות

הלכות מילה

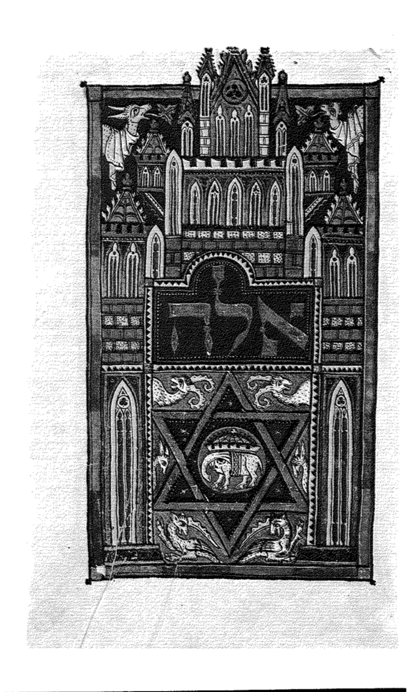
הלכות קריאת שמע

פרק ראשון

التوراة

غلاف الكتاب الثانى

الكلمة المؤطّرة هنا هى «سفر شينى» وهى الكلمة الأولى فى الكتاب الثانى من كتب الشريعة الأربعة عشر، ومعناها «سفر المحبة». ونرى فى الرسم فروع الكرم وقد امتدت لتحيط الرسم بأكمله. وفى الأسفل: ثعلب يقبض بفكيه على ديك، بينما تقوم امرأة غاضبة بمطاردة الثعلب وهى تمسك فى يدها اليمنى مغزلاً. والمخطوطة الأصلية محفوظة فى مكتبة الأكاديمية المجرية ببودابست.



بنتاتيش غلاف سفرالتثنية

يحتوى الحشو الداكن الزرقة والمؤطر بإطار معمارى، على حروف مذهبة لكلمة Eleh (ومعناها: **تلك هى الكلمات**) التى يبدأ بها سفر التثنية. وتعد النجمة السداسية المعروفة بدرع داود (تعرف أيضاً فى العصور الوسطى بخاتم سليمان) رمزاً صريحاً لليهودية والصهيونية. وتحتفظ المكتبة البريطانية فى لندن بالمخطوطة الأصلية

التوراة

غلاف سفر التكوين

يتوسط هذا النموذج كلمة bereshit التى يستهل بها «سفر التكوين» أياته، وتحيطها مجموعة من الرسوم تُظهر - بالترتيب من أعلى اليمين - ما يلى:

١ـ أدم وحواء والحية. ٢ ـ الخروج من الجنة. ٣ ـ قابيل يذبح هابيل. ٤ ـ سفينة نوح. ٥ ـ نوح يقلِّم كرمه. ٦ ـ برج بابل. ٧ ـ تدمير سادوم وعامورة. ٨ ـ تضحية إسحق. ٩ ـ إسحق يبارك يعقوب. ١٠ ـ عيسو يعود من الصيد. ١١ ـ حلم يعقوب فى بيثيل. ١٢ ـ يعقوب يصارع الملَكَ. ١٣، ١٤ ـ حلما يوسف. ١٥ ـ يوسف يلتقى جبريل. ١٦ ـ أخوة يوسف يسوقون أغنامهم. ١٧ ـ يوسف يخلع قميصه. ١٨ ـ يوسف يباع للإسماعيليين. ١٩ ـ يوسف وزوجة فوطيفار. ٢٠ ـ حلما الساقى والخباز. ٢١ ـ يوسف يؤول حلميهما. ٢٢ ـ احلام فرعون. ٢٣ ـ يوسف يؤول احلام فرعون. ٢٤ ـ يوسف والياً على مصر. ٢٥ـ ٣١ ـ يوسف وإخوته. ٣٢،٣٣ ـ العبودية فى مصر (؟). ٣٤ ـ العثور على موسى الطفل. ٣٥ ـ ابنة فرعون تعطى موسى لامه. ٣٦،٣٧ ـ علّيقة موسى [الشجرة المزهرة]. ٣٨ ـ موسى وهارون أمام فرعون. ٣٩ ـ الخروج. ٤٠ ـ موسى يفلق البحر. ٤١ ـ غرق المصريين. ٤٢ ـ احتفال ميريام ونساء بنى إسرائيل. ٤٣ ـ تيوفانى فى سيناء. ٤٤ ـ الجواسيس يحملون العنب من كنعان. ٤٥ ـ كوراه ورفقته يُبْتَلَعون (؟). ٤٦ ـ بلعام وحماره

والمخطوطة موجودة فى معهد «شوكن» بأورشليم.



التلمود

رسم زخرفى

يبرز الرسم، بحروف مذهبة، الكلمة العبرية a z التى تبدأ بها الأبيات التلمودية: «كثيرة هى العجائب التى صنعتها» وتقال فى الليلة الأولى لعيد الفصح. ويحيط الكلمة العبرية إطار معمارى ثرى يتكون من قصص عديدة ذات تفاصيل غوطية، مقسمة إلى دواوين. كل ديوان على هيئة محراب يضم شخصيات جالسة أو قائمة. والمخطوطة توجد الآن فى بارما.



قانون الطب لابن سينا

[الكتاب الأول] باب البول

نرى في الرسم مجموعة من المرضى يقفون في وسط حجرة رحبة، وكل منهم ممسك بإناء يحوى عينة من بوله يقدمها إلى طبيب جالس وفي يده إناء، ومشيراً بيده اليمنى. تحيط الرسم اثنتا عشرة دائرة تضم علامات البروج وتقويم الشهور. والمخطوطة الأصلية توجد في المكتبة الجامعية ببولونيا.

بنتاتيش

صورة مجهرية لغلاف سفر اللاويين

على مجموعة من الدوائر ذات النقوش الزهرية والحيوانية المتداخلة، يعتمد القوس المركزى الذى يحمل الكلمة العبرية vayikra (ومعناها: لقد دعاكم الرب) وهى الكلمة الافتتاحية لسفر اللاويين. وهذه المخطوطة يرجع تاريخها غالباً إلى بداية القرن الرابع عشر. والمخطوطة الأصلية تحتفظ بها المكتبة الملكية فى كوبنهاجن .



نظريات

مشاهد من الاستشهاد (عيد التكريس)

يظهر المشهد الموجود فى أعلى الصفحة امراتين تحديتا أمر الملك وختنتا ابنيهما. فحكم عليهما بان تعلقا من أثدائهما فى شجرة، وأن يلقى ابناهما من فوق أحد الأبراج القروسطية . ثم نرى بعد ذلك الكاهن اليعازر الذى يدفعه الملك إلى تقديم أضحيات زائفة، وهو يابى، ويصور المشهد التالى قطع رأس الكاهن بالسيف. بينما يصور المشهد الأخير الاستشهاد البطولى لسبعة أخوة أبرياء يُحرقون ويخصون؛ لأنهم رفضوا تناول الأضحيات المحرمة كما أمر الملك. وتوجد المخطوطة الأصلية فى مكتبة الجامعة فى هامبورج.

الوحى فى سيناء (عيد الحصاد)

الكلمة المؤطرة هنا هى كلمة Adon التى يبدأ بها اليهود تراتيل القداس فى عيد الحصاد (ومعناها: الرب يعنى بى) ويرتبط عيد الحصاد عند اليهود بالتنزيل التوراتى على بنى إسرائيل. وفى الرسم نرى موسى يصعد طور سيناء كى يأخذ الألواح المستطيلة المذكورة فى مستهل الوصايا العشر. والمخطوطة الأصلية محفوظة فى المكتبة الجامعية بلندن.



مناحم برى*

ت : وليد الحمامصى



الصراع الفلسطينى ـ الإسرائيلى والخلفية الاستعارية فى الرواية الإسرائيلية المعاصرة

* استاذ النظم الشعرى والأدب المقارن ، جامعة تل ابيب.

قبل بداية حرب الأيام الستة قامت كاتبة الأغانى الشعبية **نعومى تشيمر** بكتابة اغنية انتشرت بسرعة كبيرة وتضمنت السطور التالية:

كم جافة هى صهاريج الحياة
كم فارغ هو السوق
لا أحد يزور الجبل المقدس
فى المدينة القديمة (...)
لا أحد يعوم فى البحر الميت
فى طريق أريحا

ولقد قامت الكاتبة بتغيير هذه السطور فيما بعد الحرب إلى:

لقد عدنا الى صهاريج الحياة
الى السوق والميدان
هناك شوفار ينادى من فوق الجبل المقدس
فى المدينة القديمة (...)
مرة ثانية نعوم فى البحر الميت
فى طريق أريحا

[أورشاليم الذهبية]

ـ ١ ـ

لقد كانت النسخة الجديدة المتناقضة هى التى جذبت الانتباه إلى المضمون الدقيق للقصيدة القديمة مما أدى إلى تعرض **نعومى تشيمر** لعديد من الهجمات فى الدوائر الأدبية بسبب رأيها المتعصب فى السوق والطريق والبحر الميت كمقاطعات فيما قبل الاحتلال الإسرائيلى.

ولكن نص **نعومى تشيمر** لا يعتبر ممثلاً حقيقياً للأدب العبرى. فمسألة ما إذا كان مؤسسو الصهيونية تعاملوا مع فلسطين على أنها مقاطعة فارغة يمكن أن تكون محل

جدل ولكن مما لا شك فيه أن الشعور بالوجود العربى فى المنطقة قد لعب دوراً هاماً فى الأدب العبرى خلال الثمانين عاماً الماضية.

وبالرغم من ذلك فهناك تناقض طريف: فالرواية العبرية طالما تعرضت بالنقد للأعمال اللا اخلاقية التى يقوم بها اليهود ضد العرب، واعترضت على سياسة القمع ونزع الملكية وتساءلت فى السنوات الأخيرة عن شرعية الحرب. شككت فى الأيديولوجية الصهيونية ومستقبلها. فلقد اتخذ الأدب العبرى موقف الضد من الإجماع القومى الرجعى كلما تعلق الأمر بالقضية العربية. فى حين اننا حين ننظر إلى المفاهيم المتضمنة فى طريقة تصوير الشخصية العربية نفسها، فى بعض الأحيان للكتاب انفسهم، لانجد الدهشة فى مواجهة المفاهيم المسبقة المشتقة من نظرية الاستعمار الأوروبى الرومانسى فى القرن التاسع عشر. فمعظم الشخصيات العربية فى الأدب العبرى هى أنماط مصنوعة وليست أفراداً أو اناساً كاملين تعتمد على الملاحظة الحقيقية.

فمفهوم العرب فى الأدب العبرى خلال القرن الحالى يمكن تقسيمه إلى نظام ثنائى يحتوى على عمودين من المحمولات. فى داخل كل عمود هناك نوع من التعادل فى حين يقف العمودان نفساهما فى حالة تضاد مع بعضهما البعض. احد هذين العمودين يعكس تقييماً إيجابياً فى حين يعكس الآخر تقييماً سلبياً. فى الواقع، أن الاتجاه العام للعربى - كما يمكن أن نجرده من عدد من النصوص - يحتوى على الكثير من التناقض ولا يمكن فصله عن حالة الشد بين العناصر المتناقضة فى الأيديولوجية الصهيونية. فالعربى يُنظر إليه دائماً على انه المضاد لأوروبا ولكن بالنسبة للصهيونية فأوروبا نفسها تشتمل على الكثير من المتناقضات. فرفض مدينة الاشتتل shtetl اليهودية الشرق أوروبية الصغيرة والرغبة فى بناء حياة صحية فى الشرق الأوسط يرتبطان بالميول المتناقضة تجاه أوروبا. فعلى جانب، هناك الرغبة فى الانفصال عن أوروبا المريضة المتعبة والمتحللة. وعلى الجانب الآخر فإن الانفصال عن الاشتتل لا يعنى بالضرورة انفصالاً عن أوروبا - على العكس من ذلك فالمشروع الصهيونى يمكن أن يؤسس على إدخال التقدم الأوروبى على الشرق المتخلف.

ففى العمود الإيجابى والذى يقوم على المثالية الرومانسية للشرق، كان يُنظر للعربى ليس فقط على أنه كائن غريب ولكن على أنه شديد الالتصاق بالطبيعة و«بالجذور» الصحية، على انه شخص يعيش فى تناسق مع بيئته وعلى انه المالك للبساطة والحيوية الفطرية. وعلينا أن نتعلم منه ونقلد عاداته وملابسه وأن نأخذ من عناصر موسيقاه وطعامه. فلقد كان رابطتنا بالماضى الإنجيلى وهو الذى حافظ على طرق آبائنا فى الحياة. فلقد كان إبراهيم ايضا بدوياً يعيش مع الجمال. فالعربى كان بحق «ذاتنا» الحقيقية التى نفينا عنها والتى نعود إليها الآن.

ففى بداية القرن، كانت هناك فكرة شائعة بأن الفيلاهيم الفلسطينيين لم يكونوا فقط اشباهاً للعبريين القدامى ولكنهم فى الحقيقة كانوا هم انفسهم العبريين القدامى الذين اضطروا إلى التحول إلى الإسلام.

فبعد تأسيس دولة إسرائيل كان العرب يرتبطون فى الأدب العبرى بمفهوم مختلف عن «الجذور» وبشكل من الحنين nostalgia اكثر معاصرة: فقد اصبحوا ممثلين لبيئة طفولة الكاتب فى المستعمرات الزراعية فى فلسطين المفوضة وهو عالم برىء ضاع مع الانتصاب السريع لجوانب الحياة القبيحة.

إن صفات العربى فى العمود الإيجابى هى بهذا الشكل متغيرات «للبدايات» و «الأصول» فالرابطة بين العربى و «الطبيعة» و «الماضى» و «الآباء» و «الطفولة»، إلخ يمكن أن تتسبب فى الإحساس بالقرب ولكنها ايضاً يمكن أن تكون عامل تقريب ينبعث من موقفنا الدونى، فالعربى هو عنصر طبيعى متغلغل فى الأرض فى حين أننا عامل أجنبى يتسبب فى إزعاج منظر الطبيعة. فحتى فى «أرض أجدادنا» نحن فى المنفى.

وهذه القيمة قد طورت بشكل متكرر فى أعمال برينر النثرية خلال العقد الثانى من هذا القرن.

وهذا التغريب يمكن أن يُنظر إليه أيضاً من موقف الاستعلاء. فالعديد من السمات فى العمود السلبى هى متغيرات مقلوبة من سمات العمود الأول. هنا يتحول كل ما هو «بسيط» و «طبيعى» إلى «بدائى» و «متخلف». فالعربى غريب ومخيف ومرتبط بالمرض والجنون. فعليه إما أن يتقدم أو يزال. وارتباطه بالأرض هو ارتباط بأرض مريضة يجب أن تنظف من المستنقعات وأن تخلص من الملاريا.

فبسبب السلبية والكسل وطرق الزراعة التى تفتقر إلى الكفاءة، تحللت الأرض وتعرضت للدمار.

فالماعز العربى قد جرد الغابات من الأوراق. ومثل اليهود المقيمين خارج إسرائيل، أصبحت الأرض نفسها فى المنفى وفى حاجة إلى الخلاص. لم يكن هناك فارقٌ كبير بين الفلاح والبدوى فأحدهما قد استنزف أرض الزراعة فى حين استنزف الآخر الصحراء. وعلى عكس متغيرات «البدايات» (فى العمود الأول) يمثل هذا العمود متغيرات «التحلل» و «النهاية» و «الموت».

- ٢ -

يقام هذان العمودان على نظرة تلخيصية لعدد كبير من النصوص. فحتى ستينيات هذا القرن لم يبذل أى مجهود من خلال أى عمل أدبى يضطلع بالنظام بأكمله أو بالتوتر بين المفاهيم القاصرة على الجانبين.

ففى بداية الستينيات بدأ عدد من كبار الكتاب الإسرائيليين فى كتابة قصص تقوم باستغلال هذا التوتر بين الآراء المتضادة ويتضمن الكثير من النظام الكامل. فى هذه الأعمال لم يكن الاتجاه نحو العربى هو التيمة الرئيسية. فمعظمها يتركز على موضوع مختلف بشكل تام بدون أى علاقة سببية بالقضية العربية.

والشخصية الرئيسية فى القصة تهتم بمسائل شخصية نفسية. ففى بعض القصص يمكن إزالة دور العربى دون التأثير على الأحداث العامة فى الحبكة. فالوظيفة الأساسية للعربى تجىء كاستعارة أو تشبيه لأحد جوانب الشخصية الرئيسية، أنه جانب من الظل وفى حالة تغريب مع حياته الشعورية اليومية. بمعنى آخر فالعربى، الذى هو ملاصق للشخصية الرئيسية، هو فى الوقت نفسه فى حالة تضاد قوى معها كما أنها استعارة تعبير عن لا شعور هذه الشخصية. فاللقاء معه هو لقاء مع جانب آخر من جوانب النفس. وتقوم الشخصيات الرئيسية برواية هذه القصص فى معظم الأحيان وبذلك تصبح أكثر شبهاً «بالسكان الأصليين» فى رواية كونراد «قلب الظلام» منها بالعربى فى الحقيقة.

فى هذه النصوص، يمكن ربط شخصية العربى بأصلٍ غاية فى الأساسية والجوهرية والحميمية كما يمكن أن تصبح غريبة وغير معلومة، حيوية ولكنها سلبية، مرتبطة بمصادر الحياة - فالانفصال عنه يصبح موتاً على قيد الحياة - كما أن التعاون معه يؤدى إلى الموت والدمار. بذلك يتم تنشيط النظام بأكمله. فالعربى يعادل عدة أنواعٍ من الغياب: الصمت، الظلام، افتقار الكلمات، السلبية، الغموض، والصحراء وعلى الجانب الآخر هو معادل لعدد من الوجودات المكثفة كالغناء المتوحش، الانسياب، الزيادة فى الانسياب، الحرارة والنار. وهو فى غاية الشهوانية والخطر، يصعب التحكم فيه ولكن من الخطر تجاهله وهو مرتبط بالفوضى، الحلم والهلوسة، وهو يدعو إلى الشعور بالمفاجأة وعدم القدرة على التوقع، والعلاقات معه هى علاقات مع «الحياة الحقيقية». ولاداعى لإكمال القائمة فيمكن أن نرى ميراثاً كاملاً من المفردات الرومانسية التى تحولت إلى أخرى فرويدية ووضعت فى قلب المواقف التاريخية فى إسرائيل الحديثة: فالعربى هو الأشياء التى قُمعت داخل اليهودى.

-٣٠-

وتعتبر رواية «ميخائيلي» (ياء الملكية) وهى إحدى روايات **عاموس عوز** واحدة من أبرز روايات هذا التيار وأكثرها تعقيداً. وبالرغم من ذلك فمن خلال المساحة المحدودة لهذا البحث سنقوم بالتمثيل لهذا التيار من خلال قصة «البدو والثعبان» وهى إحدى روايات عوز الأولى والتى كتبها فى ١٩٦٣.

فخلال عام جفاف يغادر البدو الصحراء فى جولة إلى الشمال حيث يصلون إلى منطقة الكيبوتس التى ينتمى إليها الراوى. ويعبر الكاتب عن وصولهم بأخيلة الماء والتدفق: فهم **«ينشعون خلال الطرق المرحلية»، إنهم «تيار عنيد» يلتوى وينحنى فى قنوات خافية عن عيون سكان البيوت»**، إلخ. والبدو يحرصون جادين على «السرية» وعلى الا يراهم أحد وهم **«داكنين فى لون قطع البازلت»**. «والظلام يتواطأ معهم فى الجريمة» وهم دائماً مرتبطون بالجنون، فصوت كلبهم اصاب كلب الكيبوتس بالجنون حتى اضطروا إلى إطلاق الرصاص عليه. **«فكل شخص عادى يمكنه ان يبرز هذا التصرف»**. والبدو متهمون بالسرقة، بتدمير أنابيب الرى وجلب أمراض القدم والفم «فمن الصحراء جاء المرض». وكلامهم غير مفهوم **«فكلها تهم بربرية ذات مقطع واحد»** وسمة الغناء فيهم هى أكثر وضوحاً من الكلام: «نوع من العواء الوحشى غير المفهوم» يأتى من خيامهم ويختلط بصوت الليل، غنوة ذات نغمة واحدة إلى جانب صوت الطبول الجذاب الخفيض.

«تخترق الأصوات ممرات الكيبوتس وتثرى ليالينا بشىء يشبه الثقل الغامض». ولكن هذا الصوت البعيد وغير المفهوم هو أيضاً داخلى حميم - فالطبول البعيدة تشبه دقات القلب. هناك أيضاً النيران: فهم يوقدون مشاعل برقة ليضيئوا لهيبهم بخفة.

وحقيقة فإن هناك إشارات كافية فى القصة إلى أن اتهامات اعضاء الكيبوتس ليست كلها على الأقل يمكن الاعتماد عليها. فهذه الاتهامات تأتى من خلال التركيز الداخلى ممثلاً الأسلوب التقليدى والنمطى والذى يراهم به سكان الكيبوتس بدلاً من أن تقدم القصة وجهة نظر تساندها الموضوعية فى الحكم. وهذه هى الخطوة الأولى على طريق تحييز صورة العرب. فمن المفارقات أن مفهوم **«رجل الصحراء المتوحش»** بوصفه نمطًا تقليديًا تقدمه القصة هو من اهم سمات الأدب العبرى فى الستينيات. ففى هذه القصص نجد أن الاعتماد على السمات العربية، والذى كان الجيل السابق من الكتاب يأخذه على محمل الجد، نجده يدخل فى مضمار التحدى. ولكن هذه القصص، على الجانب الآخر، لا تقدِّم لنا طريقة تشخيص بديلة. فليس ثمة «حقيقة» خاصة فى العرب تجذب اهتمامهم ولكنها بالأحرى «حقيقة» نفسية.

فسكرتارية الكيبوتس على وشك اللقاء لرفض اقتراح بصدد «الذهاب لليلة واحدة لتعليم هؤلاء الرعاع درساً». فقط فى هذه اللحظة، وبعد مرور ثلث أحداث القصة، تظهر الشخصية المحورية إحدى عضوات السكرتارية جيولا: شاعرة فى التاسعة والعشرين من عمرها تقضى معظم وقتها فى التعامل مع الحياة الاجتماعية والثقافية فى الكيبوتس (واسمها ليس كذلك على سبيل الصدفه فجيولا يعنى الخلاص). قبل الاجتماع تتسلل جيولا من خلال فتحة فى السور المحيط بالكيبوتس إلى الحديقة نصف المظلمة حيث تلتقى براع بدوى تتبادل معه بعض الكلمات ثم يدعوها إلى تناول سيجارة. ومن وجهة نظرها فإن «البدوى يبدو موهوباً بنوع من الجمال الذى يدعو إلى الاشمئزاز». خارجياً، لا شىء يحدث بينهما ولكن من خلال ردود افعالها للتفاصيل الهامشية غير المتعلقة بالموضوع (طائرة مارة، ولاعة العربى، طريقة رعاية العربى لإحدى الأغنام، إلخ)، يبدو أن هذا اللقاء هو مواجهة مع رغباتها المكتوبة. يشعر العربى بالخوف منها ويصيبها هى نفسها شعور بالهلع والرغبة فى التقيؤ.

وفى أثناء استحمامها بعد عودتها إلى الكيبوتس تأخذ فى التخيل وهى ترتعد من الاشمئزاز كيف أنها ستقدم تقريراً فى الاجتماع عن كيفية اغتصابها من شاب شوس. ولكنها لا تصل إلى

الاجتماع. وبعد التقيؤ والعويل تستلقى بين شجيرات حديقة الكيبوتس حيث يلدغها ثعبان. وفى الوقت الذي يذهب فيه أعضاء الكيبوتس المسلحين لمواجهة البدو تكون هى فى حالة موت حقيقى تجتاحها مشاعر استثارة شهوانية كثيفة. وتستمع إلى صوت الموجات الحلو يجتاح جسدها ويخدرها.

وإذا أردنا أن نحيك معاً حكايات القصة العديدة (بما فى ذلك الحكايات الهامشية مثل صنع القهوة أو تحطيم زجاجة) فى شكل سلسلة موحدة من الأسباب فعلينا أن نفسر استجابات جيولا لما يحيط بها على أنها استجابات إلى معادلات خارجية لنفسيتها. فهى دون أن تدرى تستجيب للطبيعة حولها كما لو كانت تستجيب لسلسلة من الاستعارات الشعرية بما فى ذلك العربى الجذاب المخيف. وفى روايات هذه الفترة ليس الصراع مع العربى مجرد صراع فقط ولكن الاتصال معه فى الداخل هو انفجار عنيف للحياة ينجم عنه الموت أو الكارثة.

فالتقدم النشط لكارثة أو دمار بهدف التواصل مع عناصر الحياة الرئيسية هو تيمة دائمة فى أعمال أ. ب. **يوهو شواع** ولقد كتبت قصة «هناك عند الغابة» فى العام نفسه الذى كتب فيه **عاموس عوز** قصته. والعربى فى هذه القصة يقوم بوظيفة مشابهة.

والشخصية الرئيسية فى القصة هى طالب «بلا جذور» فى حالة من الفتور المتعب، يقوده الملل إلى حالة من الموت الحى. والحل الوحيد المتاح أمامه هو أن يصبح كشافاً نارياً فى إحدى الغابات. فى بداية الصيف، يبدأ رحلته إلى الغابة آخذا معه عدداً من الكتب الأجنبية والنصوص اللاتينية بهدف كتابة بحث عن الحروب الصليبية آملاً أن «يعرِّف نفسه ثانية إلى الكلمات» التى ترهقه حالياً.

يوجد عامل آخر فى الغابة البعيدة المنفصلة عن العالم، رجل عربى قطع لسانه خلال الحرب، لا أحد يعرف من قطعه، وبالتالى فهو صامت صمت الغابة. يعيش العربى فى الدور الأرضى مع ابنته التى ترتدى فستاناً أحمر فى لون النار.

البحث لا يتقدم. «النص فى غاية الصعوبة، والكلمات بعيدة» «كلمات غريبة من عوالم بعيدة» «ليته يستطيع الهروب من الكلمات والوصول إلى الموضوع الرئيسى». وبدلاً من البحث، يستحوذ على الطالب هوس مبهجٌ يتزايد دائماً يدفعه إلى إحراق الغابة. ويبدأ الطالب تدريجياً فى إدراك أن الغابة تغطى أنقاض قرية عربية. والرجل العربى والذى ولد فى هذه القرية المدفونة تحت الأشجار، يجمع علباً من الصفيح المليئة بالجازولين ويخبئها. فى نهاية الصيف تدمير يقوم العربى بحرق الغابة بأكملها بمساعدة الطالب الكاملة.

وبالنسبة للعربى، فإن إحراق الغابة هو إخراج رائع للطاقة التى بداخله ولمشاعر الحرية المجنونة. «لقد تخلصت الأرض من قيودها» والذى يُحرق يزداد تجلياً. تظهر الغابة أمامه «من خلال الدخان»، «لقد ولدت ثانية... مثلها فى ذلك مثل الماضى الغابر». فعمليتا الحريق والتدمير هما عمليتا اتصال وتواصل لصوت «ملىء» (على عكس الكلمات الفارغة). ويبدو على العربى الصامت أنه يتكلم أيضاً:

إن النيران تتصاعد بجنون فوق قمم الأشجار، صارخة للسماوات المضاءة.

أشجار الصنوبر تصدر أصواتاً مبتهجة ثم تنهار.

يجتاحه شعور بالإثارة العميقة. فالعربى يتحدث معه بلغة النيران، فهو يحاول أن يقول كل شيء، فى وقت واحد. هل سيفهمه؟

يذهب العربى فى اليوم التالى للمساءلة القانونية. ويُرى التحقيق على أنه معادل للبحث الذى تخلى عنه الطالب «فعملية بحث حقيقية كانت تحدث أمامه»، كانت الغابة المحترقة «ترسل رائحة عفنة كما لو كانت هناك جثة عفنة عملاقة» يعود الطالب إلى حياته المتحللة فى المدينة.

إن شبكة التفاصيل أكثر تعقيداً بكثير مما يمكن أن تقدمه هنا بشكل متاح أو ضروري. وترتيب الأحداث هو أكثر الأشياء أهمية: فمفهوم إحراق الغابة يأخذ شكلاً خاصاً فهو ليس نتيجة لأي قرار أخلاقي أو نية لأخذ الثأر من أجل ما حدث للقرية العربية ولكنه كان عملية تدمير لإدراك الذات، عملية خلق رابطة بما حرق بداخله.

والغابة المغطاة، والماضي المحروق والنيران ليست أضداداً للمشروع الصهيوني، لكنها أضدادٌ للكتب، الكلمات المقنعة والثقافة والشعور. فأفكار العربي تأخذ مكانة ثانوية وتدميره الماكر هو بشكل رئيسي استعارة شعرية. فهو يمثل قريناً للشخصية الرئيسية في القصة ومشكلته بوصفه عربيًا ليست موضوعاً لأي صراع أخلاقي. فيمكننا القول إن الطالب كان باستطاعته أن يحرق الغابة حتى بدون وجود العربي في القصة. إن كره العربي هو ما يجد صدى في قلبه ويجذبه وليس الرغبة في العدالة. فالعربي مرتبط عنده بالأنا وليس بالأنا العليا.

ـ ٤ ـ

إن إدخال العربي في نفسه والصراع معه يعمل في طريقين مختلفتين. ففي الظاهر، تتزايد رابطته مع الآخر في الإحكام. وشعوره بالغربة هو مجرد شعور واضح، ففي الواقع هناك عملية ارتباط شديد بأكثر المناطق حميمية. إن العربي ومشكلته يتحركان حتى الوصول إلى المركز الوجودي؛ وبذلك يلقى الضوء على التعاون بين العربي واليهودي وعلى قدرهما المشترك. فالعربي يتصل بمشكلة يؤدي كبتها إلى حياة غير كاملة.

وبالرغم من ذلك فإنه في مثل هذه القصة يكون الوصول إلى ما يمثله العربي محتوياً أيضاً على التدمير بالإضافة إلى ذلك فإن الآخر ليس آخر حقيقياً وإنما مجرد إسقاط، فليست هناك مشكلة عربية حقيقية وإنما مشكلة سيكولوجية؛ فالتساؤل عن ماهية العربي «الحقيقية» أو عن المسائل الأخلاقية المرتبطة بالصراع السياسي الحقيقي هو تساؤل غير مرتبط بالموضوع. فالقضية تتحول إلى ظاهرة عادية «طبيعية»، وهي ظاهرة رئيسية في كل الشعوب المثقفة في كل مكان ووقت، بدلاً من كونها شذوذاً خاصاً بالشرق الأوسط.

ـ ٥ ـ

وفي مقالة «الفرد والمجتمع في صراع مطول» يشير. أ . ب. **يوهوشواع** إلى قمع الصراع الفلسطيني الإسرائيلي الذي هو إحدى سمات المجتمع الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة، على أنه أحد أسباب الأزمة العميقة التي اجتاحت إسرائيل بعد حرب يوم كيبور. فقبل هذه الحرب كانت إسرائيل تحيا حياة منقسمة. «فخلال حرب الإبادة، حيث لم يكن في الأفق أي احتمال للنهاية، كانت هناك محاولة للحفاظ على نظام حياة عادية وكل الظروف المحيطة بها في وقت واحد. كان الجنود أنفسهم يرددون مراراً خلال حربهم على الخطوط الأمامية أنهم يحاربون هنا حتى تستمر الحياة في تل أبيب وكأن شيئاً لا يحدث هنا».

ففي خلال العقد الأخير يمكننا أن نلحظ شعوراً متزايداً بارتباط الصراع ليس فقط بالاقتصاد والزراعة والاستيطان والفكر الديني والثقافة، ولكن أيضاً بارتباطه بالعلاقات الشخصية بين اليهود أو العلاقات بين السلطات والمواطنين اليهود. لقد اعتبر البروفيسور **يشاياهو بيبسوفيتز** غريباً حين صرح بعد حرب الأيام الستة أن الاحتلال سوف يفسد المجتمع الإسرائيلي. ولكن اليوم أصبحت هناك جملة تعتبر كليشيه في الصحافة والخطب وبين المثقفين وهي أن: «من يتصرف بهذا الشكل تجاه العرب اليوم سوف يتصرف غداً بالطريقة نفسهاتجاه اليهود»، ولا شك أن الشعور بالصراع بوصفه عاملاً أساسياً لوجودنا قد تزايد.

ويبدو أن هذه الحقيقة ليست ذات بال في وصف النقلة في وضع الصراع في الأدب العبري في السنوات الأخيرة. ففي

القصص والروايات الرئيسية فى العقد الأخير نرى أن الفلسطينيين والصراع معهم يظهر مشابها لمواضيع أبعد ما تكون عن الصراع ولكن بعض التغيرات قد حدثت بالمقارنة بأدب الستينيات:

١ - لم يعد الفلسطينى فى الأعمال الحديثة معادلاً لجزء محدود من عقلية الشخصية الرئيسية. وبالتالى لم يعد الصراع معه معادلاً للصراع الداخلى. فالفلسطينى تحول إلى معادل للشخصية بأكملها ووظيفته هى وظيفة منشور يعكس ويعرف جوهر وجوده بأكمله. وبالتالى، يصبح الصراع الفلسطينى الإسرائيلى هو معادل للعلاقات بين الأشخاص فى الرواية، سواء علاقات الرجل والمرأة أو العلاقات بين إنسان وآخر.

٢- فى قصص الستينيات كان على القارئ أن يعيد بناء العربى على سبيل الاستعارة من خلال عملية فهم النص. فالشخصية الرئيسية تقوم بالتأكيد بالاستجابة للعربى على أنه معادل لجانب من عقلها وهى لا تعى ذلك ولا تدرك معنى استجاباتها. على الجانب الآخر، نجد فى روايات السنوات الأخيرة أن المعادلة ليست فقط أكثر عموماً ولكنها أيضاً أكثر وضوحاً. إن الشخصية الرئيسية هى التى تقوم بعمل المعادلة وبالتالى يمكنها التعامل بشكل نشط مع التشخيص الذاتى عن طريقة ملاحظة الفلسطينى وحتى عن طريق مساءلة هذا المعادل الفلسطينى عن موضوعات خاصة بحب الشخصية نفسها. وفى بعض القصص، نجد أن العربى من جانبه واع بالمعادلة - بالدور الذى يلعبه فى حياة الشخصية الرئيسية.

٣ - فى روايات الستينيات، نجد أن النظرة التقليدية للعربى هى بشكل سافر انعكاسٌ لإسقاط الشخصية الرئيسية وبلا ادعاءات للاستيثاق. وبالتالى فإن المعادل يميز الشخصية الرئيسية، شخصية الإسرائيلى، ولكن هذه المعادلة تزكى إلى بصيرة داخل الفلسطينى، أو داخل الصراع بين الجانبين.

ويمكننا أن نرى عدداً من سمات هذه الطريقة الجديدة فى التناول من خلال مقارنة قصة أ . ب يوهوشواع «هناك عند الغابة» بروايته الجديدة «طلاق متأخر». ويبدو غريباً من النظرة الأولى أن نختار هذه الرواية فليس فيها أشخاص فلسطينيين باستثناء ظهور سريع لنادل عربى فى أحد المطاعم. وبالرغم من ذلك فأنا أرى أن الصراع الفلسطينى الإسرائيلى هو استعارة كاملة تحلق فى خلفية الرواية وعلى القارئ أن يعيد بناءها. فالرواية بالتالى تفترض وجود مجموعة من القراء الذين يعنى الصراع بالنسبة لهم نوعاً من الوعى الرئيسى والذين يستطيعون ملأ الفراغات عن طريق تناول مناسب لمفاتيح النص.

ومعظم الرواية يتكون من مناجيات داخلية على طريقة فوكنر، ومن خلالها على القارئ أن يعيد بناء الأحداث. فيهودا كامينكا هو إسرائيلى مهاجر عجوز إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ونحن نراه منتظراً ميلاد طفل بعد عودته إلى عائلته فى إسرائيل والتى تتكون من ابنة متزوجة، ابن، حفيدين وابن غير متزوج وهو قد عاد لتطليق زوجته نزيلة أحد المستشفيات النفسية والتى تطل على منظر رائع لخليج حيفا. لقد كان زواجهما الطويل فترة من الشجار والكراهية وقد وُضعت الزوجة نعومى فى المستشفى بعد محاولة مجنونة لغرس سكين فى قلب زوجها. وهو يعرض الجرح مراراً وتكراراً على أعضاء عائلته وهو يحكى الحكاية. وعلى إسرائيل كدمى زوج ابنته المحامى غير الناجح أن يتولى إجراءات الطلاق والملكية. وفى خلال لقاء الزوجين الأول فى المصحة يبدو الأمر فى البداية «كما لو كان قد جاء لا ليطلب الطلاق وإنما الصلح» وتنتهى المقابلة دون نتائج.

فقد غيرت الزوجة رأيها ورفضت أن توقع على الاتفاق، فهى الآن تعارض فكرة تقسيم الأملاك وتريد البيت كاملاً. وبشكل غاضب يمزق كامينكا الاتفاق، وتنتاب أحد الأبناء حالة من الجنون . يبدأ كامينكا فى الأيام التالية فى التخلى عن الأشياء واحداً بعد

الآخر وفى النهاية يتم الطلاق. ولكنه بعد ساعات من الطلاق يتسلل إلى المصحة عبر فتحة صغيرة فى السور لأنه ظاهرياً قد ندم على التخلى عن أملاكه.

والآن وفى يده وثائق الطلاق كان يريد سرقة الأوراق الأخرى واستعادة بقية أملاكه. بالرغم من ذلك فإن «الزيارة» فى حقيقتها أكثر تعقيداً. فكامينكا ينجذب بدافع قوى لأن يرتدى رداء زوجته وأن ينام على سريرها مرتدياً ملابسها، يحاول الهروب من خلال فتحة السور ولكنه لا يفلح فى ذلك. فالرباط الذى لا يمكن بتره ينتهى بالموت؛ فأحد نزلاء المستشفى والذى يبدو عملاقاً والذى كان قد ظهر مراراً خلال أحداث الرواية يعمل قريباً من السور وتنتابه حالة من الحنق حين يكتشف أن من بداخل الرداء ليست نعومى وإنما زوجها كامينكا وبالتالى يقتله بآلة تنظيف الحديقة، ونسيج النص يشير إلى أن القتل لا يأتى فقط من الخارج ولكن من الداخل أيضاً. بشكل ما يمكن أن نقول إن الزوج ليس الشخص الوحيد الذى لا يهمه الطلاق ولكن كذلك أفراد الأسرة الآخرين. فآسا الابن يرى فى نوبة جنونه أن والديه «يجدان بهجة فى هذا الصراع الأبدى. فهناك متعة خفية فى السكين والمرض والتظاهر... » ولكنه أيضاً يوبخ نفسه وهو بذلك يسعد من حوله من مرضى عقليين قائلاً: «إن البهجة ترتعد بداخلى، يالها من شهوة! لقد تملكتنى النقمة نفسها».

والموضوع الرئيسى فى الرواية تشريح لصراع. ولا يستطيع ملخص لحبكة الرواية أن يوضح غنى المعنى والروابط المبنية فى القصة من خلال نسيج الحقيقة واللغة. يمكننى فقط أن أقوم بعمل عرض لها هنا. وفريق الشخصيات يمكن أن يقسم إلى عاقل وغير عاقل؛ الوالدان ضد أبنائهم؛ الروابط العائلية (والتى تحتوى على جينات الجنون) ضد الروابط غير العائلية.

وبالرغم من ذلك، فالرواية لا تشير إلى التضاد بين هذه المجموعات الفرعية وإنما إلى علاقات التشابه فيما بينها.

ويقوم الكاتب بحياكة هذا التشابه فى القصة من خلال عشرات من التفاصيل الدقيقة، تلك التفاصيل التى تظهر مراراً بالطريقة نفسها تقريباً فى شخصيات عديدة والتى تعتبر علامات تدل على التشابه نفسه فالشخصيات بلا شعور تستخدم الاستعارات والألفاظ نفسها فى مناجاتها الداخلية وهى طريقة أخرى لتوجيه القارئ لملاحظة التشابه بين هذه الشخصيات.

وسأعرض هنا مجموعة أخرى من التفاصيل: فالأم العجوز فى المصحة تقوم برى الشجيرات بالخرطوم فى الحديقة و «تسكب كميات غير محدودة من المياه على كل ما تراه .من حسن الحظ أن الخرطوم لم يكن طويلاً بدرجة كافية وإلا كانت حاولت رى البحر». فى نهاية الرواية نرى العملاق الخطر والآلة فى يده يقف بجوار السورمعتنياً بالشجيرات، والخرطوم المطاطى راقداً بجانبه على الأرض. ويقوم الابن زفى الذى نرى مشاكله فى العلاقات ومثليته الجنسية على أنها نوع من التباعد عن «مصادر الحياة » برواية حلم عن بيت بجوار بحيرة تحيطها الجبال البعيدة لطبيبه النفسى. فهناك أيكة من الشجيرات وخرطوم بلون الطين يبرز من الغابة. فجأة يتوقف سريان المياه كما لو كان شخص ما قد قام بلى الخرطوم حتى يوقفه. (ففى الرواية تصبح المياه، بما فى ذلك خليج حيفا، رمزا للحيوية). وحينما يصل الجد إلى إسرائيل ويرى جادى حفيده الذى يبلغ من العمر سبعة أعوام يقول: «لقد ربيت عملاقاً. لقد قال عملاقاً وليس طفلاً سميناً». وفى إحدى رسومات جادى هناك منزل وسور ورجل واقف بجوار السور حاملاً طفلاً. بإضافة لحية للطفل، يحوله إلى رجل ويحول بعد ذلك الرجل الأول إلى امرأة. ونراه فى أحد المناظر منتظراً صديقاً له بجوار السور فى كمين بعمود حديدى يضربه به. وفى مرة أخرى نراه يحمل ماسورة حديدية ملتوية للغرض نفسه. فى أحد المناظر نرى الجد والحفيد يقومان بتنظيف الحفيدة والجد غير قادر على حل أربطة ملابس الطفلة. ويظهر الدم بعد الماء والخرطوم حينما يجرح آسا نفسه فى المصحة: «ألاحظ

بقعاً من الدم على يدى... هناك صنوبر قرب الممر، ولكن خرطوماً طويلاً متصلُ بها... سأنظف الدماء عن طريق لعقها».

وخلال الزيارة التى تستمر أسبوعاً، تتحول علاقة التضاد بين أعضاء العائلة وسكان المصحة إلى علاقة تشابه أساسى بين بشكل متزايد. والعبارة المقتبسة (من هونتيل) فى بداية المناجاة الداخلية والتى تقول إننا «سواء أكنا منفصلين أو متباعدين فنحن شىء واحد»، هذه العبارة تشير إلى العلاقة بين كامينكا وزوجته من ناحية وإلى كل شخصيات الرواية من ناحية أخرى.

إن نقطة بداية الشخصيات المتعددة هى حالة من التباعد عن الرابطة الحقيقية مع الحياة والمشاعر الأساسية. فقد انتقل الاب إلى أمريكا وهو فى إسرائيل يشعر أنه يعيش «خارج الزمن» بسبب فرق التوقيت. كذلك فإن دينا - زوجة آسا الأرثوذكسية - تبقى عذراء ولديها حالة من الفزع بسبب إقامة علاقة جنسية معه والشعور نفسه ينتاب آسا. ونرى المثلية الجنسية عند زفى على انها حالة توقف التدفق فى انبوب الماء. فهو لا يستطيع خلق علاقات حقيقية فكل روابطه من النوع الذى يمكن حله. فمعظم الشخصيات تعيش حالة ما وراء الحياة. كدمى مثلاً زوج الابنة المحامى - يكتب دائما فى رأسه كل الكتب التى ينوى أن ينشرها فى يوم من الأيام عن «نجاحاته» فى المحاماة. أما آسا فهو محاضر فى التاريخ يدير ظهره للحاضر. وزوجته دينا تمشى دائما بمفكرة وتكتب دائما قصة تحوى تفاصيل ما يحدث حولها. وتعويضاً عن التجربة الحية تكتب فى عدة أماكن منها السرير تعويضاً عن ممارسة الجنس وكل كتاباتها مليئة بلغة استعارية مبعدة «كما لو كنت خائفا أن تلمس الحزن» والجزء الأول من حديثها الداخلى مقتبس من قصيدة ليونا والاس: «إن الخيال حماية للنظرة الثابتة، كما أن النظر إلى الفن على أنه عمل حماية للحياة باكملها». ويعتبر المنظر الذى يقوم فيه جادى بتغيير ملابس أخته الصغيرة المتسخة بمثابة ملخص كوميدى لهذه القيمة حيث نراه يحمى نفسه من الملابس ذات الرائحة السيئة: حيث يرتدى معطف مطر ويضع قبعة من الصوف على رأسه ويرتدى قفازات جلدية ويغطى فمه بمنديل ثم يبعد الكفولة مستخدماً أدوات تبعدها عنه.

فالفوضى التى تثيرها زيارة الأب تصبح رابطة مع مصادر الحياة الخطرة. فالعائلة تولد من جديد. ورابطة الجنون بين كامينكا وزوجته هى علاقة حب - كره فهى علاقة لا يمكن الحياة بدونها ولا بها. وأهم الألفاظ فى القصة والتضاد الرئيسى فيها يظهر فى كلمات: «الحرية» على عكس «الارتباط» ولكن كلمة «حر» أيضاً تعنى «منفصل» كل من «مرتبط» تعنى «متصل». والمكان الوحيد الذى توجد فيه كلمتا «ارتباط» و «حرية»، وكلمتا «القانون» و«الفوضى» هو الجنون باعتباره علاقة غير واعية بما يحيطها فهو رابطة تعتمد على عدم الإمساك بزمام الأمور وعلى القرب الأقصى من الحياة والانفصال عن الواقع. ويعتبر تصاعد الاتصال بالحياة هو الذى يقود إلى الموت. فالاختيار هنا بين الموت على قيد الحياة أو الحياة التى تقود إلى الكارثة. ولا ينبغى أن نندهش لأن المناجاة الداخلية المتوحشة التى تقوم بها المرأة المجنونة تحدث فى ليلة النظام (ليلة سيدر).

وهناك العديد من التفاصيل اللغوية الهامة داخل القصة. فالأب العجوز اسمه يهودا وزوج ابنته اسمه إسرائيل. والإشارة هناك إلى كلمة يهودى (فيهودا يعنى يهودى) على عكس إسرائيل. فالرابطة بين اسم إسرائيل ودولة إسرائيل تزداد قوة حين يتضح أن الجميع ينادونه باسم عائلته وليس اسمه الأول. فإسرائيلى واحد يكفى». لكن «إسرائيلى واحد» خارج الرواية هو أيضا الشعار الذى يستخدمه من يعارضون إعادة تقسيم الدولة. فاسم إسرائيلى الأجنبى هو «كدمى» والذى يعنى «الشرقى». واسم العملاق المجنون هو «موسى». كما أن اسم الطفل الذى ولد فى أمريكا هو أيضا «موسى».

والأشخاص يصفون الأحداث دائماً بألفاظ تصف الصراع القومى. فكلمتا «حدود» و «فواصل» اللتان تحملان معنى واحداً فى

العبرية تستعملان كثيراً. فحالة الجنون بين الشخصيات العديدة فى القصة وكذلك انهيار العائلة هى حالة من فتح الحدود «فالحدود قد اختفت» «لقد ذابت» وحرية الطلاق هى عملية محو للحدود. والتخلى عن المسكن هو عملية إعادة المستعمرات.

فلا عجب أن ينظر كامينكا إلى خريطة إسرائيل بغير حدود فيما قبل. «وطنى، لماذا لم تعرف كيف تكون وطناً؟»، هكذا يتساءل كامينكا مشيراً إلى زوجته. فهناك تعادل بين الانفصال عن إسرائيل والانفصال عن زوجته.

وخلال مفاوضات الطلاق يتخيل زوج الابنة المحامى كدمى نفسه مراراً على أنه كيسنجر وهو يدير المباحثات بين إسرائيل والدول العربية: «كيسنجر يأكل قبل الشروع فى مهمة دقيقة» ، «كيسنجر يجلس على ضفاف النيل ويشرح اتفاقية انفصال القوات» ، «كيسنجر يكتب تقريراً للحكومة الإسرائيلية»، إلخ.

فكثيراً ما تثرثر شخصيات الرواية فى القضايا السياسية ولكن السياق دائماً يشير إلى التشابه مع القصة الشخصية فعلى سبيل المثال يقول الأب إن: «إسرائيل خرج عن طوره». كما يضيف صديق الابن المثلى محدثاً الصديقة معلقاً على السلام مع مصر: «لا تنسى أن هذا مجرد سلام جزئى وأن الناس لا تؤمن حقا بالسلام فهذه الدولة بعيدة إلى حد ما عن قدراتنا» إن هذا هو الشعور نفسه الذى ينتابه بخصوص علاقته مع زفى. وفى أحد مونولوجات الأب نراه يقول «إنه بلد عنيد، لقد تخلى عن نصيبه فى المنزل بهذه السهولة». وحينما يكون الأب على وشك الرحيل مخلفاً العائلة والزوجة المريضة نرى زوج ابنته يقول له: «بعد قليل ستحلق فى الفضاء... تاركاً إيانا هنا وحيدين مع بيجين». وحينما تحتفل العائلة بالطلاق فى أحد المطاعم بعد أن أخذت الأم البيت بأكمله يأتى إليهم نادل عربى معتقداً أنهم يحتفلون بعيد ميلاد. ويوضح له كدمى أنه حفل طلاق ويضيف: «إن الجد سيغادر الدولة. هل أنت سعيد؟» يبتسم الساقى ويقول: «ربما من أجلكم فأنتم سادة الأرض». وللحظة تتملك كامينكا الرغبة فى أن يفتح قميصه وأن يرى الساقى الندبات المتبقية من محاولة القتل.

أساء رجل التاريخ، لا يتناول الصراع فى الشرق الأوسط ولكن موضوعات محاضراته تمت بصلة ما إلى الصراع. فهو يتناول التبرير الأخلاقى للإرهاب فى القرن التاسع عشر بكثير من الاحترام والإعجاب بالإرهابيين الشبان (مقال كارل هاينسن «القتل») وهو يتمنى كسر قانون الحتمية التاريخية وخلال زيارته للمصحة نراه يفكر فى محاولات الأنجلو ساكسون فى روديسيا للكفاح ضد القوانين التاريخية. فهم يبدأون بشىء معقول - الرغبة فى حماية أراضيهم الخصبة - ولكنهم وبالتدريج يضعون أنفسهم فى وهم عنيد عن إمكانية لى ذراع التاريخ. فهناك فقط مائتا ألف منهم ولكنهم مقتنعون بأنهم يستطيعون السيطرة على ستة ملايين افريقى فى قلب القارة. فهم يؤمنون بأن لديهم مهمة، وبالتالى يحاولون تحويل قطعة الأرض الصغيرة التى يملكونها إلى أرض مقدسة ويفقدون الإيمان بالعالم الذى يدينهم وحينما يبدأ العالم فى تقبل آرائهم المجنونة يكون الإرهاق قد أصابهم ويبدأون فى تقديم التنازلات حتى يصلوا إلى أن يسيطر عليهم ألدُّ أعدائهم. إن التشابه بينهم وبين الأب واضح ، كذلك التشابه مع دولة إسرائيل.

ويعلق الأب على «تحريات» ابنه التاريخية قائلاً: «لن تقنعنى بأن الحياة كلها أيديولوجيات فأنا أبحث دائما عن القصة الشخصية». وبعد أن ينجح فى سرقة الأوراق من زوجته يقول بسخرية لنفسه: «هل التاريخ محاط بسور؟ فى الواقع إنه ليس كذلك يا بنى. فالشخص يستطيع دائماً أن يتفاداه». ويبدو جلياً فى الصفحة التالية من الرواية أنه من المستحيل أن نستطيع تحاشى التاريخ.

إن رواية «طلاق متأخر» ليست حكاية تمثيلية للصراع الإسرائيلى الفلسطينى الذى هو مجرد استعارة مبالغة تبدو فى خلفية القصة الشخصية. إنه بالطبع استعارة مفاجئة تتطلب تعديلاً متبادلاً لكلتى الإطارين حتى يمكننا فهمهما. وبالتالى فهى استعارة

ذات اتجاهين. هل الصراع القومى هو أيضاً نوع من الارتباط المجنون المليء بالحيوية والتدمير، نوع من الارتباط الذى يستحيل الفرار منه - عن طريق تقسيم الدولة - ولكنه أيضاً رباط لا يمكن الحياة معه؟ إن التشابه مع الصراع الفلسطينى الإسرائيلى هو تشابه تصنعه الشخصيات إرادياً فى أجزاء من القصة ولكن هل الرواية نفسها تساند التشابه؟ إذا كان الأمر كذلك، فبدلاً من تقديم وجهتى نظر يمكن تبريرهما برغم عدم اتفاقهما، فإن البديلين الوحيدين هما إما التشويه أو الموت - فعلى جانب يوجد الصراع ويوجد الطلاق على الجانب الآخر. فعدم وجود بديل إيجابى هو إحدى سمات الأدب العبرى الذى يتعامل مع الصراع.

ولأنه يسارى نموذجىّ فإن ا . ب **يوهو شواع** يجرؤ على أن يجازف بنشر هذه الأشياء فى مقال. وفى الوقت نفسه نشر كتاباً سياسياً إبان ظهور الرواية بعنوان «من أجل الطبيعية». ومن خلال الكتاب نرى افكاراً - تتعامل مع الحيوية التجريبية الإيجابية الخاصة بالدولة غير الطبيعية - تتسلل إلى القارئ. فالصراع الفلسطينى الإسرائيلى ينتج علاقات عميقة مع الأرض والطبيعة. فبدونها ستغوص إسرائيل فى حالة من النوم السلبى وستدمر طاقاتها القوية. بالرغم من كل ذلك فإن مقال ا . ب. **يوهو شواع** يفضل بشكل واضح حلاً عاقلاً. والرواية نفسها توضح الثمن الباهظ للجنون. ولكنها تفترض شيئاً آخر - إذا كان الأمر كذلك - وهو أن الحل الطبيعى ليس ممكناً.

- ٧ -

فى هذه الرواية نرى أن هناك مشكلة فلسطينية إسرائيلية ولكنها تفتقر إلى الوجود الفلسطينى المادى. ولقد قضى الشاب **دافيد جروسمان** كاتب رواية «ابتسامة الحمل» (١٩٨٣) وقتاً طويلاً على الضفة الغربية قبل كتابة الرواية. وروايته غنية بتفاصيل الحياة اليومية الملموسة فى الضفة الغربية كما أن بها مجموعة من الشخصيات الفلسطينية والطرائف الفلكلورية بها أيضاً وصف «تشريحىّ» مفصلٌ لنباتات غير معروفة للقارئ الإسرائيلى وقد ذكرها بأسمائها العربية. والنص مشبع بالعبارات العربية. فمناجيات حلمى الداخلية فى الرواية وهو الشخصية الرئيسية على الجانب العربى لا تقل عدداً عن مونولوجات الشخصيات الإسرائيلية.

إن التشابهات فى القصة تقيمها وتبنيها أولاً وأخيراً شخصيات الرواية. فهم يكرسون معظم وقتهم فى محاولة تفصيلية لتعريف أنفسهم من خلال التضاد مع الآخر ومن خلال الآخر وطريقة حياته من اجل الوصول إلى إجابة لسؤال محير داخلهم وعن أنفسهم. إن حلمى هو نقطة تواصل هامة فى الرواية؛ فالتشابه الذى يبنيه بين الشخصية الرئيسية وبين يازدى الابن الذى تبناه و الذى قتل فى خدمة منظمة التحرير الفلسطينية هو عامل رئيسى فى دفع عجلة الأحداث. إن ادرى يجرى إليه لأنه - ولأسباب أخرى - يرى فى حياة حلمى معادلاً لحالته الشخصية. إنه يستسلم لحلمى برغبته لأنه مأخوذ بشخصه.

إن الصراع نفسه ليس موضوع هذه الرواية التى تهتم بالأحرى بإيجاد أساليب تصرف بديلة داخل الصراع. هذه الأساليب يراها الكاتب على أنها معادلات أو معادلات سلبية لطرق الحياة الفردية لشخصياته العديدة أو لعلاقاتهم مع بعضهم البعض.فمفاهيم «الحقيقة» ضد «الكذب» و «العدالة» ضد «الظلم» تصبح مرة ثانية أساسية رئيسية (كما فى أدب الخمسينيات) لأنها موضوعات حياة الشخصيات الرئيسية. والقضية الفلسطينية بالرغم من كونها استعارة لموضوع آخر، هى هنا موضوع فرعى معادل. فلا يمكن الفصل بين الحياة الشخصية وإشكاليات الضفة الغربية. فهناك حياة كلية فلسطينية إسرائيلية أساسية تعكس مجموعة واحدة من الميول. فالعلاقات الشعرية المتبادلة بين الفلسطينيين والإسرائيليين فى الرواية تغطى كل منهما تماماً. فما يظهر فى أحد الجانبين على انه استعارات وتشبيهات فى حوارات الشخصيات هو

واقع على الجانب الآخر والعكس صحيح. فكل منهما هو بالتالي تحقيق واقعي للآخر.

وعلى عكس مونولوجات أ . ب. **يهوشواع** التي تتبع أساساً أحداثاً خارجية، نرى الحوارات الداخلية لشخصيات **جروسمان** أساساً تحليلاتٍ للذات وللآخر. فما تعبر عنه هذه الحوارات يبدو حقيقياً من وجهة نظر الشخصيات أثناء المونولوج ولكنه يتغير في الحوار التالي فالمعلومات التي يتلقاها القارئ تصبح منحازة ومؤقتة.

ويمكن إعادة الأحداث الخارجية بكثير من الصعوبة والجهد، وحتى نهاية القصة لا يبدو ما يحدث في الواقع واضحاً. ففكرة أن عدداً من الشخصيات تشترك في حياكة شبكة من الأكاذيب - بما في ذلك الكذب على أنفسهم - أو شبكة من الخيالات، تزيد من الصعوبة. ان هذا هو أيضاً ما يوضح أهمية وأساسية التكنيك القصصي **الفوكنرى** للرواية.

أدرى هو مساعد أحد صبية المحافظين العسكريين في الضفة الغربية، إنه شاب برئ - «مجذوب» كما يطلقون عليه - محاصر بين زوجته شوش وصديقه الحميم كاتزمان الحاكم العسكري. شوش طبيبة نفسية. وموردي ولد قامت بعلاجه واعتبر علاجها نجاحاً في حين كان في الواقع فشلاً ذريعاً. لقد فشلت في أن تجعل هذا الولد يكتشف حقيقته اللاشعورية. لقد «أوهمت» طفلاً آخر وكذبت على نفسها وعلى رؤسائها. وفي قمة «النجاح» قام الولد بالانتحار. وشوش تقيم علاقة مع كاتزمان بدون علم أدرى ولكنها تكشف له «الحقيقة» قبل بداية أحداث الرواية بثلاثة أيام. وليس واضحاً للقارئ ما قالته لأدرى؛ ولكن من الظاهر أنها كذبت هذه المرة أيضاً ودمجت القصتين فقد أخبرته أنها مارست الجنس مع موردي وأن ذلك هو سبب انتحاره.

وظاهرياً تبدو مونولوجات شوش محاولاتٍ لتسجيل شرائط تحليل لحياتها. وفي النهاية يتضح أنها لم تكن تتحدث ولكنها فقط تفكر وأن الشريط لم يسجل أي شيء. إنها تحاول انتزاع طبقات من الأكاذيب طبقةً تلو الأخرى في محاولة مستميتة لإيجاد نواة من الحقيقة في حياتها - حتى تجد «من في حياتها يقول «أنا» دون أن ينطق بكذبة» إنها تكشف حياتها على أنها شبكة من الكلمات الخادعة التي تعمل كقناع. إن أكاذيبها هي الشيء الوحيد في حياتها الذي تملكه فعلاً.

إن كاتزمان هو أحد أطفال الهولوكوست. وخلال الحرب العالمية الثانية اختبأ في خندق مع والديه اللذين أصيبا بالجنون. ومنذ ذلك الوقت، أصبح رجلاً يشعر بالغربة خائفاً من المشاعر، رجلاً يكره العالم ويرغب في تدمير كل ما حوله. إن حياته هي تجربة تهدف إلى تحقيق الافتراض بأن لا أحد يقول الحقيقة ولا أحد يطبق مبادئ العدل. لقد اختار أدرى مساعداً له في الضفة الغربية لتدمير براءته. فقط قبل نهاية الرواية يكتشف ويفهم أن «تجاربه» كانت تهدف إلى معرفة المدى الذي يستطيع الشخص أن يصل إليه، على أمل أن توقفه الحياة وفي الواقع فإن ما يحثه على ذلك هو الخوف من المشاعر الحقيقية. إن خوفه هو كل ما يملك.

إن أدرى المثالي المتحمس الذي يأتي إلى الضفة الغربية يصاب بصدمة حينما يرى ما يحدث هناك.

وبسبب تصرفاته يذهب إلى السجن وهناك يشعر أن كل من حوله - كما كان يراهم - هم مجرد خيالات. «لقد اخترعتهم جميعاً».

إنه لا يفهم الكذب ولا الخيانة، كما لا يفهم ما يحدث في الضفة الغربية. وهو بعد ذلك يقوم بالهروب من السجن في عربة كاتزمان ذاهباً إلى حلمي، إن هذه هي نقطة بداية القصة. وحلمي هو رجل عجوز نصف أعمى ونصف مجنون، يعيش في كهف. أنه شخصية مثيرة وغريبة بين الشخصيات العربية الأخرى في الأدب العبري. وبالرغم من ذلك، يبدو من المستحيل تفادي الطرق التقليدية في وصف الآخر. ففي رواية **جروسمان** أيضاً، حلمي العربي قريب من الطبيعة، أخرس، مشغول بالخيالات وأحلام اليقظة، سلبي ومجنون.

وعلى عكس كلمات الإسرائيليين الخادعة والتى لها «برودة مميتة» والتى «لا تستطيع ان تقف عليها اقدام متعبة» ـ نرى حلمى على انه غياب الكلمات. فهو لم ينطق بكلمة حتى سن الخامسة عشرة وحتى الآن يستخدم الكلمات بندرة. هو ايضاً يعيش فى عالم من الاكاذيب والروايات ويختلق الشخصيات بلا نهاية. وهو يقضى ايامه فى اختلاق احداث لشخصيات قد يكون اختلقها هو. إنه يعيش بالقرب من قرية انضال ولكنه يختلق قرية اخرى ـ بالتفاصيل ذاتها والاسم ذاته فى خياله حيث كل شىء وفقاً لأمنياته. إن الآباء يأتون إليه ببناتهم الحوامل ويدفعون له المال حتى يتزوجهن. وهو يتظاهر بأنه يصدق ان الأطفال هم اطفاله وبمرور السنوات يصبح لديه اثنان وعشرون طفلاً غير شرعى. لقد تخلت عنه الأمهات والأبناء ولم يبق له سوى الابن الأخير ليربيه وهو يازدى الذى يعامله معاملة «المجذوب» لقد حاول تشكيل هذه الشخصية بلا كلمات، ولكن «العالم سرقه منه» لقد انضم يازدى المتخلف عقلياً إلى منظمة التحرير الفلسطينية حيث تغذّى على المقولات الأيديولوجية والشعارات. وفى رأى حلمى فإن الكره يحول الأشخاص إلى حيوانات محشوة وهو يطلق على المنظمة اسم «المنظمات الخطابية» وكما خلقت شوش موردى الخاص بها، خلق هو يازدى الخاص به. وبعد رحيل يازدى استمر فى مراسلة حلمى ليس بالكلمات ولكن بالنباتات التى كان يتركها له فى أماكن خفية. وعندما بدأ يازدى فى كتابة الخطابات بالكلمات عرف حلمى أنه فقده، انه تغير من «أدرى» إلى «كاتزمان» وبالنسبة ليازدى فإن حلمى يحلم احلام يقظة فى فترة نحتاج فيها إلى القتال. ولكن حلمى يحارب بشكل مختلف «إن حربه أضعف من ريشة» وأسلحته هى «العناد والصبر والضعف اللانهائى» «لن تستطيع هذه الأسلحة مسايرة الحرب» . «لن يهزم اى إنسان أرضى التى اخترعتها فى أحلامى»، هكذا يردد.

وهروب أدرى إلى حلمى يهدف إلى أن يخبره ان يازدى قد قتل (وبالنسبة لحلمى فقد اعتبر يازدى «مفقوداً» منذ فترة من الزمن) وليخبره عن شوش التى يحاول «محوها»، وليعرف منه كيف يستطيع «خداع الكذب نفسه». إن حلمى يرى أدرى على انه ابنه غير الشرعى الأخير، نسخة من يازدى. إنه يريد الحيلولة دون أن يأخذ أدرى منه يازدى . إنه يود لو استطاع أن يدخله فى عاله المؤلف، أن يعلمه كيف يخطو بخفة، وأن يلمس الأشياء دون أن يلمسها، أن يطرزه ويشكله دون ان يراه احد حتى يصبح نموذجاً مشابها له. وحتى يحافظ عليه باعتباره مسألة للتفكير، يجب أن يقتله.

نسمع بعد ذلك اخباراً تقول إنه إذا لم تنسحب إسرائيل من الأرض المحتلة قبل الصباح سيقتل أدرى بالسلاح الذى سرقه حلمى من يازدى. وبالرغم من أن الفرصة متاحة لأدرى للفرار إلا انه لا يفعل ذلك. انه يرتد مستنداً إلى المذياع الذى يقول إنه خطف بواسطة بعض الفلسطينيين. ويذهب كاتزمان إلى الكهف من اجل تحريره حيث يقتله حلمى بالرغم من إمكانية تفادى الموقف ويتم القبض على حلمى.

ومن أجل التعاون مع عالم حلمى، يجد أدرى أن عليه أن يكذب، ونجد أن على حلمى أن يتصرف بشكل إيجابى مثله مثل منظمة التحرير التى يكرهها. إن روايات حلمى كانت حتى هذه النقطة تختلف عن أكاذيب الآخرين. ففى الكذب، يعلم شخص واحد الحقيقة والآخر لا يعلمها: إنها عملية سيطرة على شخص آخر. أما القصص المفبركة فهى شىء إيجابى، رحلة يقوم بها عدد من الناس سوياً بإرادتهم الكاملة إلى «عالم أفضل». ولكن تصرف حلمى الأخير يشبه أكاذيب الآخرين. ففى محاولة مستميتة للحفاظ على عالمه يصبح عليه أن يتصرف وفقاً لقانون العالم المضاد له.

والخاتمة هى أن كل خطوط الاستجابة ـ الشخصية والسياسية قد انهارت. إن الأكاذيب هى الأشياء الملموسة الوحيدة الباقية. وبالرغم من أن الكتّاب الإسرائيليين يقترحون دائماً حلولاً قائمة على استقلال دولة فلسطين فى مقالاتهم السياسية إلا ان أعمالهم الأدبية توحى بأنه ليس هناك حل ملموس.

محمد محمود أبو غدير*



صورة الفلسطينى فى القصة العبرية بعد الانتفاضة

دراسة ونماذج

* أستاذ ورئيس قسم اللغةالعبرية بكلية الدراسات الإسلامية (بنات) جامعة الأزهر

تمهيد

احتل المواطن العربى الفلسطينى مكاناً رئيسياً فى القصة العبرية التى كتبت فى فلسطين مع بدء الهجرات الصهيونية إليها منذ مطلع هذا القرن وحتى يومنا هذا. وتختلف صورة هذا الفلسطينى من فترة لأخرى، حسب طبيعة وظروف كل فترة، ولكن تظل تلك الصورة محاطة بإطار عام يرى فى هذا الفلسطينى العدو الذى يتصدر الصفوف فى مسيرة النضال ضد التطلعات الصهيونية فى المنطقة. فصورة الفلسطينى فى القصة العبرية التى كتبت بعد قيام إسرائيل مع وجود ملامح أخرى فرعية تفصل كل مرحلة من مراحل مايعرف «بالأدب العبرى فى سنوات الدولة» عن الأخرى. والحقيقة ان الأدب العبرى الحديث يختلف عن غيره من الآداب العلمية الأخرى من حيث ارتباطه وتأثره بأحداث سياسية متلاحقة وسريعة التطور والتغير مما جعله أدباً سياسياً منذ لحظة ظهوره، وتصاعد هذا الدور الذى فرض على الأدب العبرى أن يؤديه مع انتهاء المؤتمر الصهيونى الأول الذى عقد فى مدينة بازل فى عام ١٨٩٧ حيث تقرر تجنيد الأدب العبرى لخدمة أهداف الحركة الصهيونية فى المنطقة العربية وفى العالم.

ومع بدء موجات الهجرة الصهيونية إلى فلسطين كان المواطن الفلسطينى يقف بالمرصاد لهؤلاء القادمين الجدد. وبفضل رفضه ومقاومته للمخططات الصهيونية ومحاولات إنشاء مستوطنات يهودية زراعية على أرض فلسطين تعاظمت بين اليهود مشاعر عدم الأمن والأمان ومشاعر الغربة وعدم الاستقرار مما كان له أثره على تزايد أعداد اليهود الذين قرروا النزوح عن فلسطين والعودة إلى الدول التى جاءوا منها أو الرحيل إلى الأمريكتين (١). ولذلك عبّر الأدب العبرى الذى كتب فى فلسطين قبل قيام الدولة عن الفجوة العميقة التى تفصل بين المصالح العربية الفلسطينية وبين المصالح الصهيونية. كما تناول، وبخاصة القصة والرواية، الصدامات المستمرة بين الطرفين والتأثيرات السلبية لذلك علي اليهود فى فلسطين (٢). كما أدت المقاومة الفلسطينية لموجات الهجرة اليهودية

إلى فلسطين إلى تعميق الشعور لدى المهاجرين الجدد بأنهم تركوا الجيتو اليهودى الكبير فى أوروبا لينتقلوا إلى جيتو ضيق زاخر بالمشاكل فى فلسطين. كما صور الأدب العبرى فى تلك الحقبة حياة العزلة التى تركوها فى الخارج، هذا من حيث المضمون، أما من حيث الشكل فقد كانت القصة العبرية التى كتبت فى فلسطين استمراراً للقصة العبرية التى كتبت فى الخارج وذلك من حيث الشكل والبناء الأدبى (٣). وربما الشىء الجديد الوحيد فى تلك القصص هو حديث الكثير منها عن المواطن الفلسطينى الذى يتصدى بما أوتى من قوة للتواجد الصهيونى فى بلاده لأنه ابن المكان الذى تعيش الأقلية اليهودية الوافدة فى صدام مستمر معه، بل هو يمثل فى تلك القصص بيئة ترفض الرضوخ لمحاولات اقتحام خارجية. وقد أجبر هذا الوضع بعض المفكرين اليهود فى ذلك الوقت على الاعتراف بأن الشعب الفلسطينى شعب موجود وحى ولاحاجة به إلى بعث جديد لأنه لم يمت أبداً ولم يتوقف عن الحياة لحظة واحدة ولذا لايجب التحرش بهذا الأسد، كما لايجب أن نثق فى الرماد الذى يغطى الجمرة، فشرارة واحدة تكفى لإشعال حريق لايمكن إخماده (٤). ومن هنا لاتكاد توجد قصة عبريه كتبت قبل قيام إسرائيل لاتتحدث عن الصراع العربى الإسرائيلى وبين اليهودى الوافد إلى فلسطين.

«صورة الفلسطينى فى القصة العبرية بعد قيام إسرائيل»

مع قيام إسرائيل حيث أصبح لليهود دولة خاصة بهم، لها مؤسساتها وأجهزتها المختلفة ولها جيش خاص بها، كان من الطبيعى أن تتغير نظرة الأدب العبرى إلى الفلسطينى. فالفلسطينيون تبعثروا فى أماكن عدة حيث استقرت الغالبية منهم خارج إسرائيل وظلت قلة منهم تعيش داخل إسرائيل حيث أطلق عليهم اسم «عرب إسرائيل» للتفرقة بينهم وبين الفلسطينيين الذين يعيشون فى أماكن أخرى فى العالم العربى. وقد تعرض الفلسطينيون الذين بقوا فى إسرائيل لإجراءات شتى استهدفت محو هويتهم وتحويلهم إلى مواطنين من الدرجة الثانية عليهم أن يكتفوا بما توفره لهم مؤسسات الدولة من أماكن عمل محدودة ومصادر ع ش طبيعية وبدون أى طموحات سياسية. ولذلك نجد أن القصة العبرية التى تتناول الفلسطينى فى إسرائيل منذ قيام الدولة وحتى حرب ١٩٦٧ تظهره فى صورة الإنسان الذى خلع جلده الفلسطينى وانسلخ عن هويته وانشغل بأمور حياته وحياة أسرته وانقطعت روابطه بأشقائه فى الخارج. أما الفلسطينيون خارج إسرائيل وبخاصة الذين يتواجدون فى دول المواجهة فهم مخربون يتسللون بين الحين والآخر إلى داخل إسرائيل للقيام بأعمال إرهابية والباقون اكتفوا بالبحث عن مصادر الرزق فى أوطان العالم العربى واستمر هذا الحال إلى أن اندلعت حرب ١٩٦٧ وانتهت باحتلال ماتبقى من أراض فلسطينية فى الضفة الغربية وقطاع غزة ليعود التواصل والاتصال بين جزئى الشعب الفلسطينى، فأدى زوال هذا الحاجز إلى نشوء وضع جديد بات فيه الشعب الفلسطينى فى أرض فلسطين التاريخية يقف وجها لوجه أمام مؤسسات الدولة الإسرائيلية مما أدى إلى تأجج المجابهة التصادمية المباشرة بين الفلسطينيين ومؤسسات الدولة وبخاصة الجيش وقوات الشرطة. وقد دفع هذا الوضع بمفكرين إسرائيليين إلى القول بأن الوضع بعد ١٩٦٧ أدى إلى ظهور نظام احتلال يقابله شعب فلسطينى أعيدت الروابط والصلات بين قطاعاته المختلفة، شعب يجمعه الرفض القاطع لظروف الاحتلال (٥). وهكذا فجرت نتائج حرب ١٩٦٧، رغم الانتصار الإسرائيلى الكبير وغير المتوقع، مخاوف عظيمة فى قلوب قطاعات واسعة داخل المجتمع الإسرائيلى وبخاصة فى دوائر المثقفين والمفكرين والأدباء. فقد أدرك هؤلاء أن الاستيلاء على باقى المناطق الفلسطينية فى الضفة والقطاع حيث يعيش مئات الآلاف من الفلسطينيين ذوى نسبة الإنجاب العالية جداً سيخلق قنبلة ديموجرافية خطيرة تؤدى حتماً إلى تحويل إسرائيل إلى دولة ثنائية القومية وبالتالى ستفقد هويتها اليهودية. ولذا ظهر الفلسطينى بعد ١٩٦٧ فى القصة العبرية فى صورة العدو الذى لايجب أن تخدعك مظاهره الخارجية فهو يمكن أن ينقضّ عليك فى أى لحظة. وساعد على ذلك تنامى حركة المقاومة الفلسطينية المسلحة داخل المناطق المحتلة وظهور أكثر من منظمة فلسطينية لها نشاطاتها العسكرية فى المناطق المحتلة وفى الخارج أيضاً.

«الانتفاضة وصورة الفلسطينى فى القصة العبرية»

مع تفجر الانتفاضة الفلسطينية فى أواخر ١٩٨٧ تأكدت النبوءات القاتمة التى حذرت منها دوائر إسرائيلية بعد حرب ١٩٦٧ ووجدت إسرائيل نفسها تخوض حرباً من نوع جديد لم تعهده من قبل ولم يعهده الجيش الإسرائيلى، حرب يخوضها شباب وأطفال فى المناطق المحتلة وتدور ليس على الحدود الخارجية بل بالقرب من المراكز السكانية الإسرائيلية الهامة وبصورة لايفلح فى قمعها أحدث مالدى إسرائيل من صواريخ وطائرات وأسلحة الفتك الأخرى. ومع فشل جميع محاولات إسرائيل فى القضاء على الانتفاضة التى وصلت إلى داخل إسرائيل ذاتها، تعمق لدى العديد من المفكرين الإسرائيليين الاقتناع بأن «إسرائيل اصبحت تقف فى مواجهة خطر الضياع الحقيقى وانه من الخطأ تجاهل تلك الحقيقة، بل إن أشد العناصر تطرفاً داخل المؤسسة الإسرائيلية لا يمكنها إخفاء ذلك عن اعين السكان لزمن طويل(٦). وإذا كان صاحب هذا الرأى يتحدث عن الخطر المادى الذى بات يهدد الكيان الإسرائيلى من الداخل فإن آخرين تحدثوا عن الخطر المعنوى الأشد فتكاً مؤكدين على أن المجتمع الإسرائيلى دخل بعد الانتفاضة مرحلة من التخبط الروحى وأن الحياة تجرى فى إسرائيل بدون أى خطة واضحة وبدون أى مبرر للتضحية (٧).

ويجيء تناولنا لقضية «صورة الفلسطينى فى القصة العبرية بعد الانتفاضة» متضمناً عرض ترجمة كاملة لقصتين عبريتين قصيرتين تتناول الأولى صورة الفلسطينى فى المناطق التى احتلت بعد ١٩٦٧ وتتحدث الأخرى عن الفلسطينى الذى يعيش داخل إسرائيل منذ عام ١٩٤٨ وتحمل القصة الأولى عنوان «حسن الطيار» وهى من تأليف الأديب الاسرائيلى الشاب **درور جرين** (٨). التى نشرت ضمن مجموعته القصصية القصيرة التى تحمل عنوان: «أساطير الانتفاضة». وكما يظهر عنوان تلك المجموعة القصصية فإن الانتفاضة تحولت إلى أسطورة بل إن عنصر الأسطورة ذاته أصبح يلعب دوراً بارزاً فى الحبكة القصصية لتلك المجموعة.

وتوظيف عنصر الأسطورة فى القصة العبرية المعاصرة هو أمر غير شائع فى الأدب العبرى وإن كان لها وجود فى القصص العبرية التى كتبت فى أوروبا فى أواخر القرن التاسع عشر حيث كان من أبرز أدباء ذلك التيار الأديب الشهير ل. **بيرتس**. وعادت تلك الظاهرة إلى البروز من جديد ولفترة زمنية محدودة فى الستينيات من هذا القرن ولأسباب لا مجال للحديث عنها الآن.

أما القصة القصيرة الثانية التى سنعرض لترجمة بالعربية لها فهى قصة «اكاذيب» للأديب الإسرائيلى الشاب **يوحا يوفيل** (٩). والقصة تتحدث عن الفلسطينيين داخل إسرائيل بل هى ربما تكون أول قصة تتحدث عن هذا القطاع من الشعب الفلسطينى الذين ترسخ حولهم اعتقاد خاطىء داخل إسرائيل من إنهم قد انسلخوا عن جلدهم الفلسطينى وتقبلوا حقيقة انه كتب عليهم أن يعيشوا للأبد كمواطنين من طبقة دنيا تكفل لهم الدولة الحد الأدنى من العيش. وتؤكد القصة على حقيقة أنه إذا كانت إسرائيل قد نجحت فى استقطاب بعض الفلسطينيين داخل إسرائيل وحولتهم إلى أدوات لها فقد ظهر بعد الانتفاضة جيل من الشباب الفلسطينى يتحلى بالوعى القومى ولذا قرر التمرد على آبائه بل وترك الأسرة لينضم إلى صفوف المقاومة الفلسطينية خارج فلسطين. فبطل القصة شاب فلسطينى هرب إلى خارج فلسطين لينضم إلى المقاومة الفلسطينية وعاد إلى إسرائيل مرة أخرى ولكن فى قارب يحمل بعض الفدائيين، للقيام بعمليات فدائية ضد أهداف إسرائيلية. وبهذا يصدق على بطل تلك القصة ماقاله المفكر الإسرائيلى **عوز الموج**(١٠). من أن الفلسطينيين الذين يعيشون داخل إسرائيل، أخذوا يتخلون بعد الانتفاضة عن وضعهم الهامشى فى الخريطة الإسرائيلية وفرضوا أنفسهم على الوعى الإسرائيلى، وأن التغير البارز فى صورة العربى الإسرائيلى بدأ فى الظهور بعد ١٩٦٧ ليصل إلى الذروة فى الثمانينيات وبخاصة بعد تفجُّر الانتفاضة.

فالحرب أصبحت تدور بين مجموعتين سكانيتين تتصارعان داخل بيت واحد».

ترجمة قصة

حسن الطيار

عندما كانت أى طائرة تحلق فى سماء القرية كان حسن يتسمر فى مكانه متطلعاً إليها لفترة طويلة. كان يتخيل نفسه مرتدياً لباس الطيارين وواضعا نظارة خاصة على عينيه ويقود طائرة ضخمة تنطلق به إلى دول بعيدة. كان يقف مستغرقاً فى أحلامه هذه إلى أن يجئ رفاقه من الصبية ويجذبونه للعب معهم.

علّق حسن على جدار حجرته، وفوق سريره، العديد من صور الطائرات التى كان قد اقتطعها من الصحف والمجلات التى يعثر عليها فى الشارع. وفى المساء وقبل أن يخلد إلى النوم كان يتطلع بعينيه إلى تلك الصور المعلقة على الجدار. وبعد أن تطفىء أمه نور الحجرة متمنية له نوماً هادئاً كانت صور الطائرات تتراءى له بعد أن يغلق عينيه. وعندما كان يستغرق فى النوم كانت تلك الطائرات تسيطر على أحلامه. وفى الصباح وبعد أن يستيقظ من نومه كان يواصل التمدد على سريره بعينين مغمضتين ولفترة من الوقت حيث يعاود الاستغراق مرة وراء الأخرى فى أحلامه الجوية تلك.

أشجار عديدة نبتت بين المنازل. وعندما كان الأطفال يلعبون لعبة «الاستغماية» كان حسن يتسلق قمة إحدى الأشجار بسرعة ويختفى هناك. وعندما كان يقبع وحيداً فى قمة الشجرة كان ينسى الصبية الذين يلعبون فى الشارع من أسفل، وبدلاً من أن ينظر إلى أسفل كان يتطلع ببصره إلى السحب مستغرقاً فى أحلامه. وفى بعض الأحيان كان يستيقظ من تلك الأحلام بعد أن تكون الشمس قد غربت حيث يجد أن بقية الصبية قد تفرقوا عائدين إلى منازلهم. كان حسن يظل جالساً فى هدوء فى أعلى الشجرة إلى أن يصله صوت أمه داعياً إياه للعودة إلى منزله.

فى أول صيف يجىء بعد الانتفاضة كان حسن يكثر من جلوسه فوق أغصان الشجرة بينما رفاقه يلعبون فى الساحات أسفل الشجرة. كانت المدارس مغلقة حيث قضى حسن ورفاقه الأيام فى اللعب فى شوارعهم. كان الشباب الذين يكبرونه فى العمر يتجهون إلى الشارع الرئيسى المؤدى إلى القرية لإلقاء الحجارة على الجنود الذين يمرون فى الطريق. وكان الجنود الغاضبون يطاردون هؤلاء الشباب بين الحين والآخر حيث يطلقون طلقاتهم فى الجو. وعندما كان الجنود يقبضون على أحد الشباب كانوا ينهالون عليه بالضرب وباللكمات وأحياناً يغلقون منزل والديه ويطردون الأسرة من القرية.

ذات يوم وبينما حسن ورفاقه يلعبون كعادتهم فى الشارع سُمعت عن بُعد أصوات طلقات نارية يطلقها الجنود وحيث سارع الصبية يختبئون بين المنازل. ولكن حسن الذى كان يقبع فى تلك اللحظة فوق أحد الأغصان العالية لشجرة الجوز الضخمة التى ترعرعت فى فناء منزل والديه، لم يلحظ الاضطرابات التى تحدث أسفله وواصل التطلع ببصره إلى أعلى، إلى السماء الواسعة مستغرقاً فى خيالاته الطيبة. مضت لحظات معدودات ثم ظهر الجنود فى الشارع وهم يطاردون عدداً من الشباب ويطلقون النار فى الهواء. وعندما دخل الجنود إلى الشارع اختفى الصبية بين المنازل بينما استمر الجنود الذين وقفوا تحت شجرة الجوز فى إطلاق النار فى الجو لفترة من الوقت بعد أن أصابهم اليأس.

فجأة سمع الجنود صوت ارتطام جسم على السور الحجرى المنخفض وعندما هبوا مسرعين لرؤية مايحدث شاهدوا حسن غارقاً فى دمه تحت الشجرة. بدا للجنود لبرهة أن هذا الصبى الصغير سقط عليهم من السماء وأخذوا ينظرون إلى فوهات بنادقهم غير مصدقين ماحدث ومحاولين استيعاب ماحدث.

بعد دقيقة أو دقيقتين أفاق الجنود بعد أن فهموا أن إحدى الطلقات أصابت كما يبدو هذا الطفل الذى كان يقبع فوق الشجرة وأرادوا معرفة مدى إصابته. ولكن قبل أن يصلوا إلى الصبى شاهده الجنود المشدوهون وهو يرفع يديه الصغيرتين إلى أعلى إلى أن بدأ رويداً رويداً يحلق فى الهواء كما لو كان عصفوراً كبيراً يصعد ببطء إلى السماء.

لم يصدق الجنود ماشاهدوه. اخذوا يتبادلون النظر فيما بينهم كما لو أنهم يحاولون فك غموض هذا اللغز. فى تلك الأثناء أخذ الصبى يحلق فوقهم فى دوائر ضيقة ملطخاً إياهم بقطرات دقيقة من الدم الذى كان ينساب من جسمه طيلة الوقت. بعد ذلك ارتفع إلى أعلى وغاص فى الأفق البعيد بينما الجنود يتابعونه بأنظارهم.

عندما عاد الجنود إلى صوابهم بدأوا يتحدثون بعضهم إلى بعض بانفعال عظيم وحيث يقاطع كل منهم حديث الآخر. بعد أن عادوا إلى هدوئهم وأدركوا انهم ليسوا أمام مسرحية وهمية نظروا ليروا إلى أين اختفى هذا الصبى الطائر. وقد قادتهم قطرات الدم الصغيرة، التى تركت علامات على الطريق، إلى خارج القرية ثم اختفت بين الأشجار التى تنمو فوق المرتفعات المحيطة بالقرية. وعندما عاد الجنود وذكروا ما حدث لقادتهم حرك هؤلاء رءوسهم، ثم سرت القصة بسرعة بين الجنود مثل النكات التى تعوّدوا إطلاقها على التصرفات الغريبة التى يقوم بها السكان المحليون.

وبعد ايام قليلة توقف الجنود عن الحديث عن هذا الصبى الطائر. وترددت من أماكن عديدة قصص بثت الخوف فى قلوب الكثير من الجنود. فبين الحين والآخر وعندما كان الجنود فى المدن والقرى يطاردون الشباب الذين يتحدونهم كان هذا الصبى الطائر يطل عليهم من السماء محدثاً حالة من الرعب بينهم. كما كان الشباب يتسمرون فى أماكنهم. وانتشرت شائعات تتحدث عن حسن الطائر الذى يحرس الشباب الثائر ويبث نار الانتفاضة فى أرجاء البلاد.

ولكن والدى حسن رفضا أن يكون ابنهما بطلاً طائراً. لقد أعلنا الحداد على ابنهما لأيام عديدة ورفضا تصديق الشائعات الغريبة عن ابنهما الذى يطير محلقاً بين القرى تاركاً وراءه قطرات من الدم. كانا واثقين من أن الجنود هم الذين أخفوا جثة ابنهما لمنع حدوث اضطرابات. ذهب الوالدان إلى الضباط وتوسلا إليهم لكى يتسلما جثة ابنهما. وبعد أن باءت كل طلباتهم بالفشل ذهبا بصحبة جميع أفراد الأسرة إلى المقبرة حيث حفروا قبراً للابن وقالوا: إذا لم تكن جثة الابن معنا فيمكن على الأقل أن ندفن روحه هنا لكى تستمر ذكراه بيننا».

بعد أن انتهوا من حفر حفرة فى الأرض وبينما جميع الأقارب والكثير من رجال القرية يذرفون الدموع على الصبى الذى كان يحلم بأن يكون طيارا سُمع صوتٌ فى السماء حيث رفع الجميع أبصارهم إلى أعلى. شوهدت فى البداية قطرات دم صغيرة فقط وهى تسقط من السماء على القبر الصغير، وبعد ذلك تسللت ببطء جثة الشاب الصغير إلى داخل القبر بينما كان وجهه يبدو هادئاً ولا حياة فيه.

قام والدا الصبى المثكولين بتغطية القبر بالتراب دون أن ينطقا بكلمة واحدة. بعد ذلك مر أبناء القرية وافراد الأسرة بالقرب من القبر حيث أخذ كل منهم يلقى عليه بحفنة من التراب قبل أن يعودوا إلى بيوتهم.

●

ترجمة قصة

أكاذيب

... اقلتنى السيارة «التندر» (نصف نقل) إلى شارع الاستقلال. كنت مسروراً جداً لأننى وجدت مائدة شاغرة فى كافيتيريا «عبد» التى تقع فى ميدان باريس. ففى الأيام التى يكون الجو فيها صافياً فى الصباح فى أواخر فصل الشتاء يكون هذا المكان هو الوحيد فى قاعة المطعم الذى تصله أشعة الشمس. وإذا جلس شخص ما فى وضع جيد فيمكن أن يسخن ظهره بأشعة الشمس، وفى الوقت نفسه يمكنه التطلع إلى الميدان. وعند تمام الساعة العاشرة صباحاً ينتهى العمل فى سوق العمال ولكن عمال جنين الذين لم يحصلوا بعد على عمل يجلسون على السور فهم يعرفون أنهم لم يعوضوا مصاريف السفر. وفى مدخل شركة الحراسة يُرى رجالٌ ذوو أجسام قوية وهم يدخلون لتلقى تدريبات على إطلاق النار من المسدسات. منذ انتقلنا إلى تل ابيب اذهب إلى حيفا فقط وانا فى طريقى لقضاء فترة الاستدعاء فى قوات الاحتياط. وعند عودتى أحاول دائماً الإسراع بالعودة

إلى المنزل. ولكن فى الأجازات غير المتوقعة اسمح لنفسى بقضاء بعض الوقت فى حيفا لأرفه قليلاً عن نفسى. كنت متعباً بسبب المناوبة وربما ايضاً بسبب الكمين الذى نصبناه فى الأسبوع الماضى.

قبل أن يأتى النادل شاهدت عاطف وهو يدخل إلى القاعة. يعمل عاطف الآن عضو هيئة تدريس فى الجامعة. قبل سنوات عشنا سوياً فى شقة ثلاث حجرات فى القدس مع شريك ثالث «ميشيل» الذى عاد إلى فرنسا. لايحضر عاطف إلى المدينة الآن إلا عندما ترسله الجريدة التى يعمل فيها لإعداد تحقيق صحفى عن اجتماع ما أوعن مظاهرات حدثت. وفى اثناء دخوله طلب عاطف مايريد لكى يوفر على نفسه مضايقة النادل له. رآنى واشار لى بيده فدعوته بصوت مرتفع بعض الشئ وقلت «لثانى مرة يتكرر نفس الشئ».

حافظ عاطف على جديته وتقدّم نحو مائدتى وسألنى: «هل مازلت ترتدى اللباس العسكرى؟».

لم يكن يبتسم ولكنه تخلى كالعادة عن العناق بل وتخلى عن المصافحة باليد.

عندما كنا نقطن سوياً كان يندلع بيننا جدالٌ حاد حول المجاملات. فقد كان عاطف معارضاً عنيداً لكل سلوك ينم عن النفاق مثل القول: كيف حالك؟ او مثل التصافح باليد ولكن هذا لم يمنعه من التمسك بالسلوك المهذب بصورة عامة بل والحرص على مجموعة من التصرفات الأخلاقية والتى تتسم بالخصوصية الشديدة. لاحظت أنه ليس على مايرام. فعندما يكون سعيداً يقوم دائماً بفك زرازين من أزرار قميصه. كنا نضحك من ذلك ونقول له: عندما تزداد سعادتك تفتح زرارين آخرين. أما الآن فإن قميصه «مزرر» حتى النهاية وكذلك «الجاكيت». لم يظهر على وجهه أى شيء مختلف، ولكننى أنظر

دائماً إلى أزراره.

بادرنى بالسؤال: هل أنت على مايرام أم ؟. لم أدر... هل أجيب على سؤاله بجدية ولكنى ابتسمت له، فقال: لست على ما يرام

... فجاة غير من موضوع الحديث وقال: ـ عندما اجتزت الخليج (خليج حيفا) رايت جبال الجليل وأظن أننى رأيت أيضاً جزءاً من جبل الشيخ.

قلت متسائلاً: أتقول جبل الشيخ؟

استمر الصمت بيننا للحظة ثم قال:

«دعك من هذا ... دعك من هذا»... إن من غير الممكن الحديث عن الجليل.

حركت كفة يدى لأستوضح الأمر.

قال لى: ماذا عن حسن؟

هنا تذكرت حسن منذ الفترة التى جاء للسكن معنا، ـ اى مع عاطف فى القدس ـ فقد وقع ذات مرة فى ورطة ولكن والده استطاع إخراجه من السجن وتعهد بإبعاده عن القرية.

على أية حال كانت هذه قصته وكذلك كانت قصة عاطف فقد جاء إلى القدس أو أرسل إليها وعاش معنا فى الشقة لفترة من الوقت. لم أتعرف عليه جيداً. فقد كان يعرف العبرية قليلاً وكان يختلف عن عاطف بالقدر الذى يمكن أن يختلف به شقيقان أحدهما عن الآخر. كان عاطف يهتم بنظافته وكان حسن الهندام بشكل مبالغ فيه وكان كيسّا دائماً.

كان حسن يرتدى ملابس جديدة ولكنها كانت قذرة. أتذكره دائماً بالخدوش والجروح التى التأمت. لم يكن ينظر إلى عينى ولكنه سمح لى مرة واحدة بأن أتطلع إلى عينيه، عندئذ شعرت أننى أنظر إلى عينى عاطف. وبعد عدة شهور ترك حسن القدس. اعتقدت أنه عاد إلى القرية. وفى نهاية

تلك السنة تركنا جميعاً تلك الشقة المشتركة وترك عاطف مجموعتنا السياسية، وسافر ميشيل إلى فرنسا. منذ ذلك الحين نلتقى بطريق الصدفة فقط

قال عاطف: كل هذا بسبب حسن.

قلت: هل تورط فى شئ؟.

قال عاطف: «تورط» ... هذه ليست الكلمة المناسبة ثم حملق بنظره داخل كوب القهوة وقال: الآن انا فى طريقى إلى القرية.

قلت له: اعتقد أنك قطعت صلاتك بهم ... قال: وأنا اعتقدت ذلك أيضاً. ثم مرت فترة من الصمت الطويل وبعدها اخرج عاطف منديلاً ورقياً وجفف به انفه دون أن يلتفت إلى وقال: الآن انا الوحيد الذى يمكننى أن اتكلم معه وأبى هو الوحيد الذى يمكنه أن يرتب لى أمر رؤيته.

قلت له: ماذا حدث؟.

قال: لاشئ. لقد ذكر البعض أن ما حدث كان مجرد «خربشة هِرة» وفيما عدا ذلك فإنه يرتب لكل شئ على ما يرام.

عندما تكون ازرار قميص عاطف مغلقة فإنه يكون لطيفاً وتتعاظم لديه روح الدعابة.

قلت: ماذا حدث؟

قال: ألديك بعض الوقت؟

قلت: كل وقت العالم من أجل عينيك!

قال: كف عن الدخول فى منافسة مع فريد... (الأطرش) وتحدث معى.

وفجأة استشاط غضباً وانزوى صامتاً. حركت يدى حركة شديدة وقلت: انا فى إجازة حتى الثانية عشرة من ظهر الغد، وفيما عدا ذلك فانا طوع بنانك.

قال: حسن .. ينبغى أن تسمعنى.

قلت: هنا؟.

قال: هنا، هناك ... إن كل العالم «اراجوز».

ثم غير عاطف فجأة من نبرة صوته وابتسم قائلا:

هل ابدأ من البداية؟.

قلت: الأفضل أن تبدأ من المنتصف ويمكنك أيضاً أن تبدأ من النهاية إذا أردت

لقد كافح عاطف من أجل الامتناع عن التدخين، على نحو ما حاول ذلك قبل ثلاث سنوات.

قال ذلك ثم تحسس جيب قميصه ونظر إلى السجائر الموجودة فى واجهة الكافيتيريا الزجاجية بجوار الخزينة ولكنه سيطر على نفسه وبدلاً من السيجارة ارتشف من فنجان القهوة وكشرّ عن جبينه وقال: ـ

اتدرى لماذا لا اتبادل الحديث معه؟

قلت: هل لا تبادل اباك الحديث؟

حرك عاطف رأسه وقال: إن لم يكن هو فمن تظن لا اتبادل الحديث معه؟.

قلت هل تقول إنه ....؟.

قال عاطف بعزة نفس زائفة: «لاتخجل» إنه ذَنَب (عميل) ... إنه متعاون ولكنه ليس مجرد عميل. إنه رجلهم منذ سنوات طويلة.

قلت له: أعرف ذلك.

صمت عاطف ثم تنهد وقال: «ليست هذه كل الحكاية... لى إخوة كبار من الزوجة الأولى.

قلت: لا أعرف فى أى مجال يعملون.

قال: أحدهم يعمل وكيل تامينات فى شركة تأمين، واثنان يعملان فى مجال المقاولات وتتوفر لهما سبل العيش. أبى اهتم بهم وهم الآن على مايرام وكما ينبغى. سألته وكأننى طبيب: «لعلك حاقد عليهم قليلاً؟

لم يكن عاطف يستطيع دائماً سداد أجرة الشقة وكنا نعاونه فى ذلك.

قال: اتقول «حاقد»؟. وأضاف: «إنهم يعيشون الحياة التى وفرها (الأب) لهم وهم مستعدون لذلك وبنوا بيوتاً ولديهم المال. الرجال يضربون زوجاتهم وأولادهم ويخرجون جماعات للتنزه فى حيفا حيث ينفقون جزءاً من أموالهم على عاهرات المدينة السفلى حيث ترابط سفن الأسطول السادس. أما حسن وأنا فنحن من أم ثانية. أمنا كانت تعمل فى التدريس قبل أن تقترن به. هى أول فتاة خرجت من القرية لكى تتعلم خارجها. إن الجهل يسيطر على قريتنا التى لا تشبه «كفار ياسيف» وبالطبع هى غير حيفا. لقد درست أمى فى دار المعلمات فى حيفا وساعدها أبواها على ذلك. وعندما التحقت أنا بالمدرسة

فى الصف الأول اعدت لى مكتباً وكراسات واشترت لى كل الكتب قبل شهرين من الدراسة. لم تكن صبورة بدرجة كبيرة. ملابسى كانت دائماً مكوية ونظيفة و«مزررة».

نظرت إلى عاطف ضاحكاً. فقد فتح أحد الأزرار واعتلى وجهه بعض الخجل ثم قال: «كان الصبية يضحكون علىّ كثيراً وبخاصة بسبب ملابسى ولكننى تعودت الذهاب كل صباح إلى المدرسة بملابس مكوية.

فى هذه الأثناء وقع شجار خارج الكافيتريا بين اثنين من سائقى سيارات الأجرة حيث نظرنا إليهما عبر النافذة كان أحدهما يصيح فى وجه الآخر وكان من الممكن أن نتوقع عدم حدوث لكمات متبادلة بينهما.

فجأة نظر عاطف نحوى وقال: لا أعرف لماذا تزوجته أمى ولا أعرف كيف بدأ ذلك ولكن اعتقد اننى اعرف كيف انتهى ذلك. اعرف ايضاً كيف حانت نهاية أمى. تقريباً لم يكن يضربها. عندنا الجميع يضربون زوجاتهم، عامل البناء يضرب على الحديد، من يعمل فى المدرسة يضرب بيده على المقعد، والطلبة فى المدارس يتكلمون عن ذلك بدون انفعال انه لم يكن يضربها تقريباً. كان دائماً هادئ الطباع. لم يضربنى إلا مرة واحدة وسأروى ذلك فيما بعد.

ثم نظر إلى متسائلاً: أضربك أبوك؟.

قلت له: كلا وكل ما أتذكره أنه كان يقدم النصح لى. قال: يقدم النصح؟. حسنٌ.

قلت: أعتقد ان هذا ما يجب القيام به مع الصغار يجب أن نشرح لهم الأمور وأن نقدم لهم النصائح. وعندما سيصبح لى أبناء سأفعل مثله. فى القدس لم نتكلم قط عن تعليم الأبناء والآن افكر أنا وعاطف فى أشياء جديدة. لقد ولد حسن عندما كنت فى الصف الأول. وعندما كنت طفلاً

رضيعاً اطلقوا عليه اسم «صاحب العيون الذهبية». كان كل من ينظر إليه يصاب بالذهول. وكانت أمى تطلب منى أن أصحبه معى إلى القرية للعب هناك. كان جميع الأطفال يحبونه ويشترون له الحلوى من البقالة. كانت فترة طفولته اجمل فترات حياتى. كل ما أتذكره هو الضوء والخضرة. بعد ذلك توفيت أمى.

هذا يعنى أنها لم تمت فجأة. فقد أخذت فى الذبول رويداً رويداً.

اعرف بالضبط منذ متى بدأ يحدث. اعتقد أن الأمور بدأت على هذه الصورة:

«اقتربت أمى من ابى وأخبرته انها تريد أن تواصل دراستها. لم يكن ابى يتحدث بصوت مرتفع. اقترب منها فى هدوء بوجه متجهم ولطمها على وجهها مما جعل الدم ينساب من فمها. صدقنى أن هذه ليست اللطمة التى قتلتها. إننى اعرف ذلك. انا الذى تلقيت تلك اللطمة.

أعقب ذلك فترة من الصمت.

«قريتنا كما تعرف تقع داخل حدائق الزيتون بالقرب من الجبل، ومن منزلنا نرى البحر».

استمر عاطف فى الحديث وفجأة لم اسمع له صوتا. رأيت البحر مرة أخرى من خلال الصخرة المرتفعة التى نُصب الكمين عندها. هدأت الأمواج وهو مايحدث دائماً بعد توقف الرياح. فى الواقع لم يكن الطقس بارداً بدرجة كبيرة. ولكن عندما تتحرك قليلاً نحس ببرودة الملابس التى نرتديها.

قبل ذلك وخلال تناولنا وجبة العشاء قاموا باستدعاء الكتيبة التى كانت فى حالة تأهب. منعوا الأفراد من الاتصال بمنازلهم تليفونياً. مركبات عسكرية وضباط مشدودى الأعصاب أتوا من كل صوب. وقبل الانطلاق لتنفيذ العملية علقوا خريطة فى صالة الطعام. وجاء شخص وشرح الصورة المحتملة لرسو الزورق.

أخذ هذا الشخص يتحدث بأسلوب يختلف عما اعتاده الرجال وقال: «هناك قدر من المعقولية فى المعلومات الواردة». تكلم بلهجة غريبة عما اعتادوا سماعه، وخلال ذهابنا إلى الشاطئ قال شخص ما: «إذا كانت الأمور بسيطة فينبغى انتظار الأمور الصعبة. لسنا نحن الذين سننصب الكمين بل أحضرونا فقط للتأمين أما الصيد ذاته فتركوه لوحدة مختارة». رأينا أفراد هذه الوحدة وهم يتوافدون بسيارات جيب جديدة. إنهم صغار السن وعلى وجوههم ملامح الوحشية والصبيانية. كانوا هادئين تماماً. تحركوا صوب الصخور التى تطل على الشاطئ. أخذوا أماكنهم فى صمت وابتسموا. لم نسمع أى شئ. مازال الظلام يخيم على المكان. لم أعد أرى أى شئ. وقفت بين مجموعة من الأشجار الصغيرة بجوار مصنع التغليف. بعد نزول الجنود للكمين بفترة قصيرة جاءت سيارة مدنية حيث نزل منها شخصان تخطيا عمر الشباب. كان فى الإمكان رؤية شخص آخر وهو يجلس فى المقعد الخلفى للسيارة. وبعد أن تبادل الرجلان بعض العبارات مع عوفر «قائد السرية» عادا إلى السيارة حيث جلساً فى المقعد الأمامى. أصبت بالاستغراب لأنهم هنا فى الشمال لايرون لحظة تفتح «زهرة الربيع». كم هو جميل فى تل أبيب أن تنظر إلى تلك الزهور وهى تتفتح فجأة قبل أن يحل المساء. إنه لشئ طيب أن يظن المرء أن تلك الزهرة أحضرت من بلد آخر وتأقلمت هنا فى البلاد. ولكن ربما ليس هذا هو موسم تفتح «زهرة الربيع». كما أن الشجرة التى رابطنا بجوارها لم تتفتح أوراقها بعد. يمكنك أن تشم رائحة تفتح الزهور فى الجنوب أما هنا فإن كل شئ يتأخر عن موعده. بدأت أسمع من جديد كلام عاطف.

«بعد هذه اللطمة سقطت أمى طريحة الفراش. درجة حرارتها كانت عالية للغاية. أحضروا لها طبيباً من «نهاريا» حيث شفيت بعد فترة من الوقت. أصبحت شاحبة اللون ونحيفة وكانت ترتجف كثيراً فى الليل كنت أسمعها وهى تبكى. رويداً رويداً عاودها المرض من جديد. وعندما ماتت كان حسن فى الرابعة من عمره. ثم أخذ عاطف يردد عبارات: ليس مهما ... ليس مهما.

قلت له بهدوء: عاطف.

صمت برهة ونظر إلى وكأنه قد استيقظ على التو من إغفاءة خلال نوبة حراسته وقال:

«تصور ... لقد عرف (حسن) بالأمر. وفهمت أنا وأمى حقيقة ما يحدث له.

ما الذى عرفه؟ ومع من؟.

مع أبى. إن حسن لم يستوعب الأمور تماماً .. لقد شعر بشئ ما ولكنه لم يعرف كيف يعبر عن ذلك. لماذا؟.

لقد ضربنى أبى مرة واحدة. إننى لا أتذكر تلك المرة وكل ما أتذكره هى ملامح وجهه قبل أن يضربنى. كانت ملامح وجهه تتسم بالفتور والقسوة هذه إلى جانب تلك. تطلعت إلى ملامح وجهه التى لم تعكس أى شئ طيب. إننى واثق من أن أمى نظرت إلى وجهه مرة واحدة. أما إخوتى الكبار فلديهم الخير ممزوج بالشر. أردت أن أطهر نفسى وأن أعيش حياة طاهرة. عندما كنت طفلاً.... (بدأ عاطف يبدو مشتت الأفكار ومرتبكاً). قبل ذلك لم أره قط على هذه الصورة حيث ينتقل من موضوع لموضوع وقال: لم يكن الصبية يضايقوننى فقط بسبب ملابسى المهندمة بل كانوا يقولون لى: أبوك كذا وكذا ... كنت أغضب غضباً عظيماً ولم أصدق مايقولون وعندما جئت إلى القدس نظرت إلى الأمور نظرة مغايرة ولكن بعد أن حدث الدمار

ـ الدمار؟.

لقد خرجت إحدى المظاهرات وأطلق رجال الشرطة النار على أحد المتظاهرين وأردوه قتيلاً، كان اسم هذا الشخص هو «المغربى».

ـ مازلت أتذكر أن الصحف كتبت عن ذلك.

ـ هل أنت متأكد من ذلك، هل تعتقد أننا نعيش فى سوريا.

ضحكنا سويا ضحكاً يتسم بالمرارة.

كان أبى يبدو دائماً فى حالة من اللامبالاة ولم يكن ينفعل من أى شئ. كان يستضيف الجميع ويستقبلهم بعبارة: أهلا وسهلاً. كان هؤلاء رجال شرطة، كانوا من الشيوعيين، من رجالات الضفة ومن لبنان. كانوا يجيئون إليه فى زيارات صيفية. كان هادئاً دائماً. وحين كانت تندلع اضطرابات فى القرية كنت أراه وهو يقف وهو يضحك ويتحدث مع رجال الشرطة فى ذات الوقت الذى يكون أحد الشباب قد قتل. دارت فى مخيلتى أمور عدة: سخرية الصبية منى، أمى التى كانت تحتضر إلى أن فارقت الحياة وأصدقاء أبى ليسوا أصدقاء وملامح وجهه قبل أن يضربنى والكذب الذى دمّر حياة الأشقاء. أدركت فجأة كيف ماتت وكيف لم تقو على العيش داخل هـــذا الوضع. لم أعد إلى البيت حيث غادرته وهجرته نهائياً.

عاد عاطف إلى صمته، فحركت ذراعه إلى أن أفاق من الأفكار التى غرق فيها وابتسم ابتسامة حزينة وقال:

«الآن فهمت بالضبط لماذا لم يتكلم حسن. فهمت مالديه. إنه لا يستطيع التخلص من «الشر» الذى جاءه من أبيه.

أحد أطفال الفصل الدراسى قال له: أبوك ذنب (أى عميل للسلطات) فانقض عليه حسن ونهش لحمه بأسنانه دون أن يتكلم. وعندما خلصوا الطفل من يدى حسن نقلوه إلى الطبيب وبعد ذلك انفجر حسن فى البكاء وكان يردد عبارة: أنا ... أنا .. ولم ينطق بكلمة غيرها. ظل حسن صامتا تماماً لعدة أيام. استدعونى من القدس. رفض حسن أن يتكلم معى مطلقاً. فقط جلسنا وبكينا. كان بكاؤه مثل نحيب الحيوان. بكى، وبكى وبعد ذلك كان فى مقدوره أن يتكلم، لم ينطق بأى شىء خاص به ولكن عاودته القدرة على الكلام. بدأ أبى فى علاجه. أحضر له أنواع الطعام التى يحبها.

اشترى له دراجه سباق وتليفزيوناً ملوناً لم يكن لأحد غيره مثله. وعندما غادرت المنزل لم أسمع كلمة واحدة من والدى طوال السنوات التى قضيتها فى المنزل فقط كان أبى يهرول وراء حسن كالمجنون. وحسن، من جانبه، لم يبادله كلمة واحده. كان أبىّ يلاحقه فى المنزل ويطلب منه أن يطلب مايريد. كان حسن يأتى إلى المنزل، يأكل، ينام ولا يتبادل الحديث مع أبى. ذهب أبى إلى الأطباء كما لجأ إلى حاخامات بيسان (بيت شان) بغرض علاجه. كان حسن ينظر إلى والده وكأنه غير موجود. لم يكن أبى يصرخ أو يشكو. استمر أبى فى ملاحقته طوال الوقت. لم يره أحد على هذه الصورة. كان أبى رئيساً للمجلس القروى. يقولون أنه عندما كان شاباً قام بتنظيم عملية استسلام قريتنا فور انسحاب رجال جيش الإنقاذ منها وبسبب ذلك لم يطردونا. من يريد قضاء أى مصلحة كان يجىء إلى أبى. كان أبى يساعد الكثير من الناس. الشئ الذى يكاد يقتلنى هو أنه لم يكن يخاف من احد. لقد حاولوا تصفيته فى القرية عدة مرات. وقد عانى إخوتى، بما فى ذلك أولئك الذين هم من الزوجة الأولى، الشئ الكثير بسبب وشايته.

لم يكن يخاف مطلقاً وكان يخرج فى الليل ويذهب إلى أماكن لا أعرفها. إنه ليس بالانسان الأحمق. هناك من ينظرون إلى العمل مع اليهود على أساس أنه مدعاة للشرف والكرامة.

قال عاطف فجأة: أنا لا أقصدك .. وأضاف:

ولكن هكذا يقولون لدينا فى القرية.

وفى العام نفسه نظمت مظاهرات فى كل القرى بسبب الأراضى وكان حسن يخرج من مظاهرة ليشترك فى أخرى. وفى كل مرة كان أبى يتوسل إليه ألا يذهب ويحاول إفهامه بإمكانية تحقيق أى شئ بهدوء شارحاً مايمكن أن يلحق به من أذى فكان حسن يغادر المنزل قبل أن ينتهى أبى من كلامه. استمر الوضع هكذا. وفى الصيف جاءت عمتى كالعادة حيث كانت تأتى كل عام من مخيم شاتيلاً فى لبنان، القريب من بيروت، لزيارتنا. كان زوجها زعيماً بارزاً فى الجبهة الشعبية. كانت تجئ إلى هنا لقضاء أجازه الصيف. هل تفهمنى؟.

قلت له: أفهمك واعتقدت أننى أفهم.

وعندما كانت العمة فى زيارتنا جلس أخى وأخذ يصغى لكلامها. لم تذكر العمة أية أشياء مثيرة. كانت تجلس مع الأبناء فى المنزل وتتظاهر بانها لاترى، لاتسمع ولاتفهم شيئاً.

قال: ألم تذهب إلى قريتنا قط؟.

«كلا» ... قلت له. ففى إحدى المرات دعوناها لزيارة أخرى فى القرية ولكنها لم تقبل.

قال: هل لاتعرف أبى؟.

قلت: كلا .. كيف يبدو؟.

«طبيعى .. طبيعى للغاية. اعتقد اننى لم اكن أنظر إليه طويلاً. ولكن توجد فى طرف جبهته بقعة سوداء فى الجلد. وهذا البقعة تجلب الحظ كما يقولون لدينا فى القرية ـ لقد ظهرت هذه البقعة منذ الولادة وهى كبيرة الحجم وغير مستساغة. ومن حسن الحظ أننى لم أرث ذلك منه أو ربما أن «الشياطين تجاهلتنى».

ماذا عن حسن؟.

لقد اختفى فى الصيف. علمت بذلك خلال تواجدى فى المدينة. ثم تبين بعد ذلك أنه فى لبنان. «ربما دبَّر أموره هناك» كنت أعزى نفسى وأقول «لقد ابعد نفسه عن الأب قليلاً. «أبعد نفسه عن الشر» أو كما يقولون لدينا: «إبعد عن الشر وغنِّ له».

قبل عدة أيام ألقى القبض عليه فى كمين. الجميع قتلوا وهو الوحيد الذى بقى على قيد الحياة. لقد نزلوا بزورق على الشاطىء فى الشمال».

قلت بشىء من الضيق: «أعرف ذلك».

ماذا تعرف؟.

«أنا أعرف» ... قلت ذلك ثم تراءت لى أشياء عديدة: رأيت القمر يظهر ويختفى بين السحاب. كان البحر هادئاً للغاية، هادئاً للغاية. الهواء ساكن وكان القمر يسطع فوق مياه البحر بدأت حركة ما بين القادة بالقرب من المكان الذى كنت أكمن عنده. من بعيد شاهدنا شيئاً ما يبرز على سطح البحر. الآن كل شئ مسألة وقت ليس إلا. ثوان معدودات وتبدأ العملية. الرجل الثالث خرج من السيارة وسلمه السائق منظاراً للرؤية فى الظلام. مر هذا بجانبى ثم توقف حيث شاهدته عن كثب. القمر يسطع ويضئ الكون. القائد أمسك بالمنظار بكلتى يديه حيث تدلت من احدى يديه «مسبحة». أنزل القائد المنظار. نظر إلىّ ثم أعاد النظر من خلال المنظار. أقبل نحوه قائد السيارة المدنية الذى امسك ايضاً بمنظار للرؤية الليلية. وقف الاثنان ينظران إلى الزورق الذى يقترب من الشاطئ. صمتا للحظات ثم قال السائق للرجل الثانى «دعوهم يقتربون اكثر واكثر». يبدو أنه لايستطيع أن يحدد ملامحهم بشكل كاف.

إن تلك اللحظات التى ينتظر فيها الجميع أن يقتلوهم هى لحظات سيئة للغاية. هذا ما قاله الرجل الذى يمسك بالمسبحة. خلال ذلك تحدث السائق عبر جهاز الإرسال قائلاً: إنهم يتقدمون من جهة اليمين. نعم هم على اليمين من حيث نقف. الأول على اليمين يمسك بالمجداف.

سأله الرجل الثانى بالعبرية: هل انت متأكد من ذلك؟. بعد لحظات رد الرجل بالعبرية: «تمام التأكد».

أفكرالآن فى الرجال المقبلين على حتفهم. كما أفكر فى الآخرين الذين يستلقون على الأرض ومعهم بنادقهم فى وضع الاستعداد ويعرفون أنهم سينفذون بين ليلة وأخرى عملية القتل.

قال السائق عبر جهاز الإرسال: هل الأمور واضحة للرجال؟. لايجب المساس به بسوء. يجب الانتظار إلى ان يقتربوا للغاية»، مياه البحر هادئة والزورق يتحرك ببطء. المدى قصير للغاية. نعم، من خط المياه، نعم، الأول على الطرف الأيمن. ماذا؟ لحظة ..... الرجل ذو المسبحة يسأل عن شئ ما ثم أخذ يتحدث عبر جهاز الإرسال ...» إنه يرتدى معطفاً أزرق اللون وفوق رأسه قبعة من الفرو. هو الوحيد الذى يرتدى قبعة الفراء والباقون يرتدون قبعات مصنوعة من جلد القطه..

صمت طويل.

الرجل الممسك بالمسبحة يقول بالعبرية: أخبرهم بألا يمسه أحد بسوء».

قال السائق: سيكون الأمر على مايرام.. أعدك بذلك.

صمت الرجل ذو المسبحة لعدة دقائق ثم قال بشئ من الهدوء وبصوت لايكاد يُسمع: هذا مهم.. أخبرهم بذلك. ثم اتجه الرجل الثانى إلى السيارة وسمعه يتحدث من خلال جهاز الإرسال. أعرف أن الأمر سينتهى بعد لحظات. دخل الزورق فى حدود مرمى نيران الكمين كما لو أنهم حددوا له مقابلة. المسافة من خط المياه إلى حيث يرابط أفراد الكمين أقل من عشرة أمتار وربما خمسة. لاأمل لديهم. وضع الرجل ذو المسبحة سيجارة فى فمه دون أن يشعلها. أخذ ينظر فى المنظار دون أن ينزله عن عينيه من الممكن الآن تحديد أوصاف الزورق وتحديد من بداخله. عندما اقتربوا من الشاطئ اوقفوا عمل المحرك وبدأوا يجدفون بالمجاديف. الرجل الذى يقف بجوارى أنزل المنظار وبدأ يتحرك فجأة من مكان إلى آخر وهو يعبث بحبات المسبحة التى فى يده. بدأ جسمى يرتعد وأخذت أترقب انطلاق الطلقات التى لم تطلق بعد. الرجل الذى يقف بجوارى توقف عن الحركة ولكنه مستمر فى العبث بحبات المسبحة جلس على ركبتيه وقبض على رأسه بكلتى يديه وقبع فى انتظار ماهو آت. أخذت أتذكر كيف كان

شاطئ البحر يزخر فى منتصف الموسم بالسيارات التى وضعت فيها معدات الصيد وتذكرت الفتيات وهن يستلقين على الرمال برداء البحر القصير. بل تذكرت حبات الرمال التى كانت تزال بصعوبة اثناء الاغتسال. مكان رائع للغوص بين الصخور. عندما كنت طفلاً كنا نستأجر سيارات من «نهاريا» ونأتى إلى هنا ثم نصعد إلى بساتين الموز والأفوكادو أو نسير على امتداد الوادى الذى كان يمتلئ بالمياه فى الشتاء ويجف فى الصيف. وبعد ذلك كنا نعود إلى البحر لصيد براغيث البحر من بين الصخور.

لم تنطلق الطلقة الأولى بل أطلقت دفعة واحدة من الطلقات تماماً مثلما يحدث على أيدى فرقة الإعدام . بعد ثوان سمعنا صوت الطلقات اتبعها انطلاق صرخات ثم توقف إطلاق النار فجأة مثلما بدأ فجأة. سمعت فى الأسفل اصوات أقدام راكضة ثم نظرت إلى الرجل الذى يقف بجوارى. إنه يقف الآن فى مكانه حيث أغلق فمه بإحدى يديه وأمسك بالأخرى منظار الرؤية الليلية. أنزل الرجل المنظار من على عينيه وطأطأ رأسه. ظهر الرجل الثانى بجوارنا فجأة. أشعل سيجارة له وأخرى للرجل الثانى ثم وضع يده على كتفه وقال له: «كل شئ على مايرام... كل شئ على مايرام». ثم دخل السيارة. مإإن دخل الرجل الذى كان يقف بجوار السيارة حتى أضئ نورها الداخلى. نظرت إلى وجهه حيث رأيت البقعة السوداء فى الجانب الأيمن من وجهه.

قال عاطف: إننى سعيد لأن أبى مهتم به على الأقل؟.

نعم .. إنه مهتم به. وربما يجب البحث عن طريق لتسوية الأمور معه.

الآن نحن نزور حسن منذ سنوات. الأمر يتطلب محامين ومحاكمات واستئناف على الأحكام. لأبى اتصالات واسعة. وربما يطلق سراحه. قلت: نعم .. فلتسافر وليكن النجاح حليفك».

تركت مكانى قبل الموعد المحدد. ارتشف عاطف ماتبقى من قهوة وهو واقف فى مكانه ثم أزاح نظارته من على عينيه ونظفها. عندما نظرت إلى عينيه تذكرت عينى حسن الذى يخونه الجميع.

الهوامش:

١ ـ **بن ساسون** وآخرون: تاريخ شعب إسرائيل، المجلد الثالث ١٩٦٩ ص ٢٠٠.

٢ ـ **زيهوت**: مجلة فى الفكر اليهودى. ١٩٨٢ ص ١٩٠.

٣ ـ **جرثوم شافيد**: «ليس هناك مكان آخر» ـ ١٩٨٤ ص ٦٨.

٤ ـ لقاء. مجلة عبرية للإبداع. العدد الخامس ١٩٨٤ ص ٢٠.

٥ ـ **اليعزر بن رفائيل**: زوايا سوسيولوجية للصراع من أجل المناطق. ١٩٨٢.

٦ ـ **ايلان شانفلد**: «الحكومة والأدباء»، الملحق الأدبى لصحيفة على همشمار ١٩٨٨/٢/١٢.

٧ ـ **يوسف أورون**: الملحق الأدبى لصحيفة معاريف ١٩٨٩/١٢/٨.

٨ ـ الأديب **درور جرين**: ولد فى عام ١٩٥٤. والمجموعة القصصية المذكورة صدرت فى عام ١٩٨٩ عن دار نشر ايخوت بالقدس.

٩ ـ ولد الأديب **يوحا يوفيل** فى عام ١٩٤٧ ونشرت القصة فى صحيفة هارتس ٨٩/٥/٩.

١٠ ـ **عوز الموج**: «موت العربى الشرير»، مجلة بوليتكا. عدد نوفمبر ١٩٩٣ ص ٢٥.

محمد عبد المعطى أبو زيد*



يورام كانيوك

وأزمة الهوية فى القصة الإسرائيلية

ولد يورام كانيوك فى تل ابيب عام ١٩٣٠. كانت ثقافته متنوعة. فقد درس فى مدرسة ابتدائية،ثم مدرسة مهنية فى حيفا وبعد ذلك فى مدرسة ثانوية حديثة فى تل ابيب، ثم تم تجنيده فى البالماح وشارك فى حرب ١٩٤٨ وأصيب فيها. وبعد ذلك عمل بحارا على سفينة لنقل المهاجرين. كما تعلم الرسم وأكمل دراسته للرسم فى باريس وأمريكا التى مكث بها حوالى عشر سنوات، واعتبر رساما موهوبا حيث اقام عدة معارض بأمريكا وإسرائيل. وكانت أمه تعمل مدرسة. وعمل أبوه أيضا بالتدريس ثم بعد ذلك انتقل لإدارة مسرح «جوديك»، كما عمل جده الذى كان من أفراد الهجرة الثانية فى مسرح «الكاميرى».

وكانيوك متزوج من امرأة غير يهودية وهى مسيحية فى الغالب، حيث كان لها تأثير واضح فى إبداعه، حيث تعرض للتصوف المسيحى فى شكل مقارنة بينه وبين التصوف اليهودى. كما كان لزوجته أثر واضح فى تناوله لموضوع الهوية، حيث أن التشريع اليهودى يحدد تعريف اليهودى بأنه «من كانت أمه يهودية». وعلى هذا فإن أبناء كانيوك معرضون لفقدان هويتهم اليهودية، التى تعتبر الأساس لكل شىء فى حياتهم. كما أن التشريع الدينى اليهودى يحدد تعريف «الإسرائيلى» بأنه هو اليهودى. وعلى هذا فكل من ليس يهوديا لا يعتبر إسرائيليا. من هنا فإن أبناءه معرضون ايضا لفقدان هويتهم الإسرائيلية. وهذا الأمر هو الذى جعل كانيوك يكتب بحماس عن هذه الإشكالية، إشكالية الهوية.

أما عن مواقفه السياسية والحزبية فهى تتجه ناحية اليسار الإسرائيلى المتطرف، وبالنسبة للمؤثرات الثقافية العبرية لديه فقد تأثر بالأدباء العبريين الذين لعبوا دورا هاما فى الأدب العبرى الحديث فى بداية القرن العشرين.

* ماجستير فى الأدب العبرى المعاصر

كما تأثر أيضا بالأدب الأجنبي خاصة **فوكنر وتوماس مان وديستوفسكي**.

وبالنسبة لخلفيات قصص **كانيوك** فإنه يقول إنها مطيبة بتوابل القصة الأميريكية المعاصرة كما أنها مختومة بخاتم إسرائيلي واضح أي أنها تنطلق من أرضية فلسطينية أميريكية. وعن الكتابة يقول **كانيوك** إن كتابته تختلط فيها الصور الخيالية بالصور الواقعية بالسيرة الذاتية. كما أنه يكتب المقالات السياسية والاجتماعية.

وبالنسبة لأسلوب **كانيوك في الكتابة**، فهو خليط من الشعر والنثر أي أنه أسلوب به غنائية كثيرة الإيحاء. وهو يلجأ إلى بناء غريب وغير مألوف وذلك راجع إلى أن الجانب الأسطوري الفانتازي الميتافيزيقي يسيطر على أعماله الأدبية، وهذا من شأنه أن يحدث الغرابة في اللفظ والصور. خلاصة القول أن أسلوبه يقوم على المزج والخلط.، فهو يخلق صورا غريبة ومتباينة من خلال المزج بين صور مختلفة لرؤية العالم. فهو يقوم بمزج التراجيديا بالكوميديا (تراچيكوميدى) فى وحدة واحدة. ويمزج السوداوية بالبساطة. ويمزج الواقعية بالفانتازيا، والميتافيزيقية بالفكرة العقلانية، وأيضا يمزج السيرة الذاتية بالطراز القومى الاجتماعى التاريخى، كما أنه يلجأ أحيانا إلى الحوار بديلا عن السرد والوصف. ويلجأ أيضا إلى استخدام الأسلوب التحليلى من عدسة الذات الفردية؛ مستخدما ضمير الأنا المتكلم، الأمر الذى يجعل مواقف البطل، إلى حد كبير، هى مواقف الكاتب نفسه.

وقد تأثرت اللغة عند **كانيوك**، بميله إلى الإغراب فى الصورة والتعبير. فنجد أنه يستخدم كما هائلا من المفردات المعبرنة.

أما اتجاهاته الأدبية، فنجد أنها تتلخص فى:

(١) اتجاه الواقعية الخيالية: فهو لا يستطيع التمييز بين الواقع والخيال، فهو يستقبل، ويضفى على ما يستقبل صورا نفسية ووجدانية وفكرية وخيالية كثيرة من ذاته، فيختلط عنده الشعور باللاشعور، والانتباه بأحلام اليقظة، فهو خيال يراد به حقيقة.

(٢) الاتجاه الميتافيزيقى العقلانى: فهو يقوم - كما سبق القول - بعملية مزج بين الاتجاه الميتافيزيقى والاتجاه الفكرى العقلانى. وليس هناك تعارض بين الاتجاهين، لأن كل إبداع خيالى مهما وصل تطرفه الميتافيزيقى له مغزى فى الواقع.

(٣) الاتجاه الرمزى: حيث كثرة الرموز، وانصاف الرموز التى بينها علاقة داخل النسيج البنيوى المستوعبة داخله. فصور الحاضر وأحداث الحياة عنده عبارة عن رموز، والأفكار عنده يرمز لها بإشارات واقعية.

(٤) عرض السيرة الذاتية بشكل فانتازى أسطورى: فـ **يورام كانيوك** تبرز له مواقف معروفة من خلال سيرته الذاتية الخاصة، ثم يقوم بعملية انتقاء للأرضية والمعطيات، ثم يبدع إبداعه من هذه الناحية، كإبراز لما هو خارج دائرة الشخصى.

ومن أهم أعماله الروائية: «الهابط إلى أعلى» (١٩٦٢)، و«حيمو ملك القدس» (١٩٦٦)، و «آدم بن كلب» (١٩٦٨)، و «موت الحمار الوحشى» (١٩٧٣)، و «حصان خشب» (١٩٧٤)، «اليهودى الأخير» (١٩٨١) وقد كتب عشرات القصص القصيرة وترجمت أعماله إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والإيطالية.

وإذا نظرنا إلى إشكالية الهوية فى إبداع **يورام كانيوك**، نجد أن إبداعه بشكل عام يهتم بفكرة البحث عن «الأنا» المفقودة (وصورة الأنا هى صورة المتحدث أو

القاص). وقد ظهرت هذه الفكرة ابتداء من عمله الأول، وعبر رواياته، مثل: «حصان خشب» و«آدم ابن كلب»، وحتى فى قصصه الأخيرة. إن **كانيوك** يهتم بالبحث المتواصل والدائم فى مسألة جوهر «الأنا» بتحولاتها وتغيراتها وتبدلاتها وفى كونها غير محدودة ومعرضة دائما للتبديل بدون مقياس، سواء فى صورة مطلقة أوفى صورة نسبية أو فى أى وجه آخر تتغير فيه الأشياء والمناظر والأفكار والرغبات، حيث يتغير كل شيء.

«ومن هنا فإن موضوع البحث عن «الأنا» المفقودة، يعتبر هو الأساس الأول من حيث الأهمية لفهم إبداع **كانيوك**، حيث أن البحث عن «الأنا» المفقودة فى إبداع **كانيوك** هو فى الواقع اعتراف بحقيقة أن «الأنا» تواصل التغير من يوم إلى يوم، ومن حدث إلى حدث، ومن وقت إلى وقت، دون أن تكون هناك إمكانية للوصول إلى وقف لعمليات التغيير هذه. وإذا كان البحث يتم فى الواقع عن الـ «نحن» فإن واقع فهم هذه الحقيقة ينطوى على اعتراف بالانهزامية وبالعجز عن تثبيت الواقع، الذى هو أيضا بدوره غير مثبت جيدا، كما ينطوى على تجديد العلاقات مع أشخاص آخرين هم أيضا موجودون داخل متغيرات دائمة ولا نهائية، ولتفسير التاريخ والزمن اللذين يتغيران من شخص لآخر ومن هوية ينتمى إليها، إلى هوية أخرى مغايرة لذاته»(1).

أ ـ التعبير المباشر عن أزمة الهوية :

يلجأ **كانيوك** فى بعض الأحيان إلى التعبير بصورة صريحة عن أزمة الهوية. فيجعل أبطاله يعبرون عن ذلك باللفظ والمعنى. ففى قصة «بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل» نجد أن بطل القصة وهو «بيرتس» كان يعمل بحارا فى سفينة. وكان يلقب بـ «كبير الوطنيين». وعندما تسلم بطاقة هويته الإسرائيلية، ظهر فى صورة فوتوغرافية وهو ممسك بها، بل ومن شدة الفرحة قام بطبع عشر نسخ من هذه الصورة، وبالإضافة إلى ذلك، فإنه كان يعلق بشكل دائم فى كابينة السفينة، صك «الصندوق القومى لإسرائيل» (كيرن هكييميت)، وهو رمز للهوية الإسرائيلية.

ثم نجد أن **كانيوك** على لسان بطله بيرتس، يفصل بين الهوية اليهودية، وبين الهوية الإسرائيلية، على اعتبار أن الأولى ديانة والثانية جنسية:

«عندما سألوه عن هويته قال: «يهودى من إسرائيل». **وكانيوك** يحاول جاهدا أن يؤكد الهوية بهذه الطريقة مما يدل على الاضطراب الحادث فى نفسه تجاه هذه الهوية. لأن الهوية المثبتة المؤكدة لا تحتاج إلى كل هذا التأكيد.

ولما كان الأديب لا يكشف عن وجهة نظره فقط، بل يكشف أيضا عن وجهات النظر الأخرى، حتى ولو كانت متناقضة مع وجهة نظره، فإنه يعرض بعد ذلك وجهة النظر التى تربط ما بين بعدى الهوية (اليهودى والإسرائيلى) بالبعد الثالث وهو البعد العبرى:

«لقد حارب بيرتس فى النقب. لا يعرف بالضبط أين. فقد وصل إلينا فى «بار الملك» (كنج بار) فى حيفا، فى مدخل الميناء، وأبحر فى سفينة، وتقيأ لسنة كاملة، لكنه قال، إنه يجب على الجندى العبرى أن يتحمل. وعندما سألوه عن هويته، قال «يهودى من إسرائيل» (ص ٧٣).

ويكشف **كانيوك** أيضا عن جزئية هامة فى موضوع الهوية، وهى أن هناك وجهة نظر تنادى بعدم الالتفات إلى الماضى، لما يحمله من إهانات لليهود على مدى التاريخ، فقدوا فيها جذورهم وأصبحوا أشلاء مبعثرة يختلفون فيما بينهم فى كل شيء، فى اللغة والعادات والتقاليد واللون، بل والجنس وغير ذلك. وقد ضاقت الرابطة بينهم إلى أن انحصرت فى رابطة الديانة فقط. ووجهة النظر

هذه تدعو هؤلاء الذين يعانون من فقدان الجذور إلى أن يديروا ظهورهم للماضى وينتموا إلى هوية الحاضر بما فيه من لغة وأدب وثقافة عبرية تمثل القاسم المشترك بينهم جميعا بالإضافة إلى الديانة اليهودية وأيضا المكان (فلسطين).

ففى قصة «انتقام نعومى» ـ نجد أن بطلة هذه القصة وهى نعومى تعانى من اضطراب فى الهوية لأنها فقدت جذورها:

«وما إن أدركت نعومى بالغريزة أنها مختلفة حتى ساعدها أبواها على أن تعثر لنفسها على هوية تنتمى للحاضر فقط، لم يتكلموا عن الماضى، عن الموقف المهين فى عام تسعه وثلاثين، عن ذلك السفر المتعجل بالقطار. لم تسأل أين اختفى أفراد العائلة. لم يتحدثا معها فى هذا الأمر.» «ص ٢٣١».

ب ـ التعبير عن أزمة الهوية من خلال تثبيت «الأنا»

يقوم الأديب عادة فى إبداعاته بعملية خلط بين سيرته الذاتية وبين حياة الآخرين فى المجتمع الذى يعيش فيه، ثم يضفى من فكره وخياله ما يخرج العمل الأدبى فى صورته النهائية. وهذا يعنى أنه يوجد فى كل عمل أدبى ولو خيط رفيع من سيرة الأديب الذاتية ومن فكره ووجهة نظره. وإذا نظرنا إلى إبداع **كانيوك** من خلال هذا المنظور نجد أن **كانيوك** الذى يعانى من اضطراب فى الهوية على المستويين الشخصى والقومى، يحاول جاهدا تثبيت جذور هذه الهوية على المستوى الشخصى باستخدام لفظ «الأنا» أو بمعنى آخر استخدام ضمير المتكلم سواء المنفصل أو المتصل، وعلى المستوى القومى باستخدام لفظ «نحن» بالجمع.

إن **كانيوك** فى معظم قصصه القصيرة يقوم بدور الراوى مستخدما ضمير «الأنا» بل إنه يصل فى بعض الأحيان إلى استخدام اسمه صراحة، **يورام** أو **كانيوك** أو استخدام اسم قريب الشبه باسمه مثل «عاموس كابليوك» وهذا يدل على أمرين:

أولا ـ إنه يعانى من اضطراب فى الهوية الشخصية ويحاول من خلال هذا تثبيت جذور هذه الهوية.

ثانيا ـ إنه بهذا يجعل نفسه أحد أبطال العمل الأدبى، الأمر الذى يدل دلالة واضحة على أن هذا العمل يحتوى على نسبة كبيرة من السيرة الذاتية التى تختلط بالفانتازيا، وهذا بالفعل من أهم سمات أسلوب **كانيوك**.

ففى قصة «المهاجر الذى اقتحم حياتى» يستخدم **كانيوك** لفظ «الأنا» ليجعل من نفسه أحد أبطال القصة بل البطل الرئيسى. فيبدأ القصة بهذه العبارة «أيقظنى رنين جرس التليفون: ظن القط أننى يقظ فأخذ يموء».

وفى قصة «عربى على السطح» يقوم **كانيوك** بدور الراوى مستخدما لفظ «الأنا» على مدى القصة:

«لقد رويت عن المدرس جدلياهو بن حورين.. فى تلك الليلة، قال أبواى إننى تمشيت فى الحجرة ولم أتحدث مع أى شخص. لم أستطع أن أقول حقيقة ما يحدث فى جبال القدس. كنت لا أزال لم أفق بعد من الصدمة. وفى الصباح ذهبت إلى شاطئ البحر، إلى المكان الذى كان فى وقت ما مقبرة إسلامية، وأقيم عليه اليوم هيلتون وشيراتون. وصلت إلى ماكس المجنون الذى يسكن فى كوخ بجانب المغارة بالقرب من بيت السيدة مائير سون والمدرس جدلياهو. كان ماكس فى لبى ومهجتى وكتبت عنه كثيرا. إن جزءا من أحداث حياته التى رواها لى قرأته أيضا فى قصة روبنسون كروزو. «ص ١٩٨».

إن وجود ماكس المجنون بالقصة ـ بالإضافة إلى استخدام ضمير المتكلم ـ يدل على أن بها جزءا كبيرا من السيرة الذاتية **لكانيوك**، لأن ماكس شخصية حقيقية فى حياته. ففى إحدى المقابلات مع **كانيوك** قال:

مجنونا، أنا أودى حمودى، دلوعة أمه، ودلوعة فيرد..، ودلوعة زملاء ناحيك الوسيم، وأيضا دلوعة «يورام» ودلوعتهم جميعا» «ص ١١٥».

ثم يتنقل **كانيوك**، فى محاولاته تثبيت جذور الهوية، بين شقيها «الأنا» و«النحن» أى على المستوى الشخصى والمستوى القومى، وكان يستخدم كثيرا ضمير المتكلم بالجمع.

ففى قصة «أغنية فى ليلة بمطعم لبنانى» والتى تجرى أحداثها على أرضية إسرائيلية اميريكية (القنصلية الإسرائيلية فى نيويورك) ينتقل **كانيوك** أيضا بين «الأنا» و«النحن»:

«عندما خرجنا من القنصلية الإسرائيلية فى نيويورك هطل المطر، وصلنا إلى هناك قبل هذه اللحظة بحوالى ساعة ونصف الساعة. فى نهاية الخمسينيات .. بدا القنصل ديبلوماسيا هامسًا طوال الوقت كما لو كان يتداول أسرارا هامة. صافحنا بنوع من الاهتمام الواثق. كانت لدى رغبة قوية فى أن أوجه له لكمة، لولا إننى جرحت وأنا فى طريقى إلى هناك. (ص ٣).

ويؤكد **كانيوك** رغبته فى تثبيت الهوية الشخصية فيأتى اسم «**يورام**» فى ثنايا القصة: «ربما يكون هو ذلك القنصل وغير اسمه فقط إلى هوشية أو يورام بعد أن تزوج من إسرائيلية».

وفى قصة «ضحكات عاموس الحزين» نجد أن **كانيوك** أيضا يتحرك بين «الأنا» و«النحن»: وفى الساعة الرابعة والثلث بعد الظهر، كنا قد بدأنا نخطو نحو بوابة الخروج. وكنا قبل ذلك قد وقفنا على قبر عاموس المفتوح.. إننى اذكر كيف حدثتنى أمه عن عاموس» (٢٠٩).

جـ - التعبير عن أزمة الهوية عن طريق ربط أبعادها الثلاثة (اليهودى والإسرائيلى والعبرى) بعضها ببعض:

سبق أن أوضحنا أن للهوية اليهودية الإسرائيلية بعدين رئيسيين هما البعد اليهودى والبعد الإسرائيلى، وهناك بعد ثالث مكمل لهما وهو البعد العبرى. وهناك من يجعل من هذا البعد العبرى بعدا تاريخيا دينيا على غرار البعدين السابقين. وهناك من يجعله بعدا فكريا وثقافيا للهوية ولا شيء غير ذلك.

وإذا نظرنا إلى أدب **كانيوك** من خلال هذا المنظور نجد أنه يعرض علينا هذا البعد بشقيه الثقافى والتاريخى والدينى.

ففى قصة «بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل» نجد أن **كانيوك** يربط بين بعدى الهوية الرئيسيين وبين البعد الثالث (العبرى) من خلال شقيه التاريخى والدينى.

ونلاحظ هنا أنه جمع بين الأبعاد الثلاثة للهوية، فبطل القصة «جندى عبرى وفى الوقت نفسه يهودى من إسرائيل» وهو أيضا «يعمل ضد دولة إسرائيل».

وفى قصة «ضحكات عاموس الحزين» نجد أن **كانيوك** يقوم بربط بعدى الهوية الأساسيين (الإسرائيلى واليهودى) بالبعد الثالث (العبرى) ولكن هذه المرة بالشق الثانى من هذا البعد وهو البعد الثقافى، المتمثل فى اللغة. ففى هذه القصة التى يستخدم فيها **كانيوك** لفظى «الأنا» و«النحن» ويقوم فيها بدور البطل الذى يتولى سرد الأحداث، يروى عن سفره مع عاموس إلى الولايات المتحدة فيقول: «فى الطريق أخذنا معنا يهوديا من فلسطين، كنت قد قابلته ذات مرة هناك، أحضر معه مجلدا من أشعار **بياليك**، وواصل الحنين الصهيونى.. . ص ٢١٢.

«... ذهبت إلى ماكس المجنون وصديقته، كنا نستعد لقذف الألمان عندما يأتون بنبات شقائق البحر. إن ماكس المجنون شخصية حقيقية فهو يظهر فى كثير من قصصى. كان قريبا منى. كنا متفقين فى التفكير. وذلك الذى كتبته ربما ساعدنى فيه» (١).

فى قصة «بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل» يجعل **كانيوك** من نفسه واحدا من أبطال القصة إلى جانب بيرتس «مستخدما لفظ «الأنا» أيضا: «فى ذلك الحين قابلته فى تل أبيب وبصحبته امرأة بدينة قاسية المظهر».

ويحدث الشىء نفسه فى الغالبية العظمى من قصصه القصيرة، بل إنه فى بعض الأحيان يستخدم اسمه صراحة سواء اسمه **يورام** أو اسم العائلة «**كانيوك**» أو حتى اسم قريب الشبه باسمه «عاموس كابليوك». ففى قصة «الرجل الغريب الذى جاء من قلب الظلام» يبدأ **كانيوك** بضمير «نحن» بالجمع، ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم المفرد فى محاولة منه للربط بين الاثنين، أى بين الهوية على المستوى الشخصى، والهوية على المستوى القومى:

ومما يؤكد أن هذه القصة فيها من السيرة الذاتية والواقعية النصيب الأكبر، ما ذكره **كانيوك** من أن اسم هذه العائلة التى جاء إليها هذا الغريب هى عائلة «**كانيوك**» وأن هذا الرجل هو عمه. ولكن فجيعة الكارثة هى التى مزقت العائلة أشلاء:

«جلس الرجل على السرير الذى استخدمه كأريكة وقال بالألمانية أنا «يوناس»، يوناس بدون اسم العائلة، سألته لماذا جاء إلى هنا بالضبط، فحكى قائلا: جئنا من سوريا، وكان هناك عرب على الحدود، وأخذنا يهودى فى شاحنة مغلقة، فى البداية إلى حيفا، وبعد ذلك إلى تل أبيب. وسأل عن من لديه عائلات بالبلاد. فقلت له لدينا عائلة **كانيوك**. قال: نعم إنهم يسكنون فى ابن يهودا منذ مائة وتسعة وعشرين عاما. وهكذا أنزلونى بالقرب من بيتكم دون أن ينتظروا. فقد أسرعوا بالرحيل وصعدت إلى أعلى. وأنا فى الحقيقة لا أعرف من أين جاء لى اسم عائلتكم». «ص ٦٣».

وهكذا فإن **كانيوك** فى محاولته لتأكيد هويته يسعى لإعطاء بعد زمنى لجذرية عائلته فى فلسطين ليلتقى مع البعد المكانى. فجعل عائلته تسكن فى (ابن يهودا) منذ مائة وتسعة وعشرين عاما.

وفى قصة «حب موشيه حاييم هشيجتس» يستخدم **كانيوك** لفظ «الأنا» ويقوم بسرد أحداث القصة على لسان ضمير المتكلم ليجعل من نفسه أحد أبطال هذه القصة:

«فى عام ١٩٧٩ فى أثناء وجودى فى نيويورك بخصوص موضوع معين، تلفتت إلىّ إمراة وطلبت مقابلتى. «ص١٣».

ويزيد **كانيوك** على ذلك استخدام اسمه صراحة «**كانيوك**» ليؤكد واقعية الأحداث، كما يلاحظ أن أرضية القصة هى أرضية أميريكية إسرائيلية.

وفى قصة «إجازة من لبنان» استخدم **كانيوك** ليؤكد جذور هويته: «اتصلت (ن) تليفونيا وطلبت الحديث معى. فجأة هطل المطر الذى تنبأ به خبراء الأرصاد الجوية، طوال الأسبوع. وبما أنى لم أكن أصدقهم فقد ابتللت تماما» «ص ١١٢».

ثم يؤكد تثبيت هذه الجذور فيأتى اسمه فى ثنايا القصة «يورام». فأودى حمودى، بطل القصة القادم من حرب لبنان فى إجازة قصيرة. اعتقدوا أن نوبة هستيريا قد أصابته من جراء الحرب إلا أنه يؤكد أنه ليس مجنونا، لكن الحرب هى التى بلا معنى: «قال إننى لست

ونلاحظ هنا أن **كانيوك** يتعرض لبعدى الهوية (اليهودى والإسرائيلى) بصورتها الدينية، فقد أخذ هذا اليهودى يقرأ التراتيل والابتهالات كى يصرف الدب؛ الذى فاجأه بجوار خيمته بل إنه رتل له «اسمع يا إسرائيل»** عدة مرات، إلا أن الدب لم يعره اهتماما، وأطاع الحارس العلمانى. ذلك الحارس الذى تحدث مع الدب بالعبرية، فـ **كانيوك** هنا يفصل بين الدين والدولة ويريد أن يقول إن الديانة والتراتيل والابتهالات مكانها هو المعبد فقط، أما شئون الحياة، فتحكمها أمور علمانية بحتة، حتى أن **كانيوك** صور أشعار **بياليك**، وكأنها نصوص مقدسة، لدرجة أن الدب استكان وهدأ بعد أن ردد اليهودى قصيدة **بياليك** «انهضوا أيها التائهون فى الصحراء» *** . وكانت القشة التى قصمت ظهر الدب، وهو بهذه المفارقة يريد أن يقول إن اليهودى عندما ردد بالعبرية نصا مقدسا، لم يستكن الدب ويهدأ. بينما استكان عندما سمع نصا عبريا علمانيا، هو قصيدة **بياليك**.

ومن الملاحظ أيضا أن **كانيوك** يساير الأيديولوجية الصهيونية فى تنويعة المسميات، فيقول مرة «دولة يهودية» ومرة أخرى «دولة عبرية» وثالثة «دولة إسرائيلية». وهذا التنوع ما هو إلا محاولة لاحتواء الاختلاف فى وجهات النظر، بشأن الأمور الخاصة بالدين والدولة والتى تتمثل فى الأبعاد الثلاثة للهوية، ومحاولة تصوير هذا الخلاف على أنه مجرد خلاف فى المسميات فقط، لا ينفذ إلى الجوهر، لو كان الأمر لا يتعدى مجرد خلاف فى المسميات، لما ظهرت إشكالية الهوية بهذا الحجم الذى جعلها تتصدر الإشكاليات التى تواجهها الأيديولوجية الصهيونية.

ففى قصة «عربى على السطح» ذكر اسم «دولة عبرية».... من أجل مساندة المدرس جدلياهو فى إقامة دولة عبرية» ص ١٩٨.

وفى موقع آخر بالقصة نفسها يذكر «اسم دولة يهودية» «... قال ليس معنى هذا أننى مؤيد لدولة يهودية.. إننى مؤيد للبريطانيين، فهم أكثر حكمة من **بن جوريون**، لأنه فى حالة وجود دولة ستنتابنا حمى.. فاليهود ليسوا شعبا أهلا لدولة» (ص ٢٠٠).

أما بشأن التسمية الثالثة «دولة إسرائيلية»، فهذا لا يحتاج إلى تأكيد حيث أن الاسم الرسمى للدولة فى المنظمات والهيئات الدولية هى «دولة اسرائيل»، ونجد **كانيوك** فى قصة «ماضغ أقلام الرصاص يعود إلى تل أبيب» يدحض الاتجاه الدينى الذى تحسن استغلاله الأيديولوجية الصهيونية من حيث إضفاء الصبغة الدينية على كل شىء وبصفة خاصة الأبعاد الثلاثة للهوية. ففى هذه القصة يفصل **كانيوك** بين الدين والقومية وبين الاثنين واللغة العبرية.

فالإنسان اليهودى بإمكانه أن يتنازل بسهولة عن إسرائيليته دون أن يمس ذلك ديانته اليهودية، كما يمكنه أن يتنازل عن اللغة العبرية وإن كان مقيما فى «إسرائيل».

«وصل إلى أمريكا، تزوج من أمريكية فى الينوى وذلك من أجل الحصول على مستندات وقرر أن ينسى كل شىء؛ اللغة العبرية. الوطن. مسيرة الاستيطان. ونعومى وأيضا عملية الإجهاض.. فى ذلك الحين بعد ثمانية عشر عاما ونصف العام، يعود فجأة ماضغ أقلام الرصاص إلى تل أبيب. لقد نسى اللغة العبرية. وكذا البلاد، فهو يتحدث الإنجليزية فى فندق شيراتون.» «ص١٩٠».

فكانيوك يكشف هنا عن أمر غاية فى الخطورة، وهو أن علاقة عاطفية مع امرأة بإمكانها أن تجعل الفرد اليهودى يتنازل عن جنسيته وعن لغته.. وهذا اتجاه علمانى متطرف فى مواجهة الاتجاه الدينى المتطرف .

ولقد أوضح ذلك **كانيوك** أيضا فى قصة «بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل».

ومن الأمثلة الأخرى التى تبرز وجهة نظر التيار العلمانى، الذى ينتمى إليه **كانيوك**، والذى يطالب بفصل الديانة عن القومية لما فى ذلك من مصلحة شخصية تعود على المواطنين، ومصلحة قومية تعود على الدولة ما ورد فى قصة «السيدة أيدنبرج تتبنى ابنا» حيث نجد أن السيدة أيدنبرج التى فقدت جذورها، تحاول جاهدة أن تبحث عن شخص قريب لها تتبناه ليكون ابنا لها، إلا أنها تفشل فى ذلك، كان البديل أنها أخذت تبحث عن شخص غير يهودى، طيب، لتتبناه.

«قالت وهى تبكى: لقد كنت أريد شخصا غير يهودى طيبا ليحزن علىّ، بعد فشلى فى العثور على قريب يستحق ذلك. لكنه أضاع الأمل منى. لن يكون لى ابن. سألتها الطفلة، كيف يكون هو مسيحى وأنت يهودية؟ فقالت لها: لقد تقابلنا بصورة أكثر عمقا متجاوزين الدين والقومية» «ص ٢٢٢».

إن **كانيوك** - كما سبق القول - يمثل الجانب الأكثر علمانية فى مقابل الجانب المتزمت دينيا، وهو هنا لم يتجاوز القومية فحسب، بل تجاوز الديانة أيضا. وهو يريد أن يقول إن العلاقات الإنسانية هى التى تحكم الناس ، وليست الأديان والعقائد.

وفى قصة «عملية قتل بالقرب من بحيرة زيورخ» نجد أن البطل ويدعى (هيرمان) يعتنق المسيحية. كى يدفن بجانب نهر الراين، بالقرب من صديق له وذلك عندما علم بعدم وجود مقبرة يهودية فى ذلك المكان:

«طلب إيضاحا عما إذا كانت توجد مقبرة يهودية بجانب نهر الراين، فى منطقة (أشفا أوزين) وعندما علم بعدم وجود مقبرة كهذه، اعتنق (هيرمان) المسيحية عند كاهن بروتستانتى.. وحيث أنه أصبح مسيحيا، كان باستطاعته أن يدفن فى المقبرة الصغيرة بجانب الراين، الأمر الذى طلبه بوضوح فى وصيته».

إن **كانيوك** الذى يمثل الاتجاه العلمانى المتطرف، قد ضرب الاتجاه الدينى المتطرف فى مقتل. فالديانة اليهودية هى تقريبا المتحكم الأول والرئيسى فى فكر هذا الاتجاه.. وإذا بـ **كانيوك** يجعل عملية التنازل، حتى عن الديانة اليهودية ولأسباب غير جوهرية، تصبح أمرا هينا على أبطاله.. فمجرد رغبة البطل فى أن يدفن فى مكان ليس به مقبرة يهودية، تجعله يعتنق المسيحية التى تؤهله لأن يدفن فى هذا المكان.

الهوامش

(١) برماه، يسرائيل. «البحث عن «الأنا» المفقودة»: دراسة فى إنتاج كانيوك الأدبى، مجلة «عخشاف»، ١٩٨١. ص ص ٢٤٢ - ٢٤٤.

(١) كانيوك، يورام. «تحويل الواقع إلى حلم»، محادثة حرة مع يورام كانيوك، مجلة «عيتون (٧٧)»، رقم ٥٦، سبتمبر ١٩٨٤، ص ٣٥.

** «اسمع يا اسرائيل» (شْماع يسْرائيل) هى صلاة التوحيد اليهودية.

*** من القصائد الصهيونية المشهورة لشاعر القومية اليهودية **حييم نعمان بياليك** (١٨٧٣ - ١٩٣٤).

يورام كانيوك

ت: م . ع . أ



بيرتس يعمل ضد دولة إسرائيل

قصة قصيرة من الأدب العبرى المعاصر

هكذا كان الأمر آنذاك . حارب بيرتس فى النقب . لا يعرف بالضبط أين. وصل إلينا فى «بار الملوك» فى حيفا فى مدخل الميناء، وأتى فى سفينة . تقياً لسنة كاملة، لكنه قال إنه يجب على الجندى العبرى أن يتحمل. وعندما سألوه عن هويته، قال : «يهودى من أرض إسرائيل (فلسطين)». مازال يتصرف وفقاً لمبادىء الحركة السرية التى لم يكن عضواً فيها على الإطلاق . وكان بيرتس يأكل بطيخاً فى (بار الملوك) فى ذلك الحين. وكان أيضاً يمضغ القشرة ، وعرف عن ظهر قلب الأمواج التى مرت سفينته عبرها . وحتى لا يتحطم إذا ما قبضت عليه سمكة، قام بتعليم نفسه كيف يتحدث بطريقة قلب الحروف ، فكان يقول (مدأ) بدلاً من (آدم) ، و (عبص) بدلاً من (صبع). بعد ذلك فقدتُ صلتى به. وقالوا أنه درس فى الجامعة ، العلوم السياسية أولاً، ثم درس بعد ذلك إدارة أعمال أو شيئاً من هذا القبيل. لم أره منذ سنوات ، إلى أن أرسل لى كارتًا مكتوباً بكلمات مقلوبة. ربما كان سريًا ، إلا أنه لم يكن لدى صبر على حل ألغاز مائة كلمة مقلوبة.

فى ذلك الحين قابلته فى تل أبيب ويصحبته امرأة بدينة قاسية المظهر قال: أعرفك بقرينتى. هكذا قال ، قرينتى. من حسن الحظ أنه لم يكمل الحديث . كان الأمر مناسباً له. قال إنه يعمل فى شركة كبيرة، حدد اسمها ، وأضاف : إننى أتسلق سلم الترقيات . ولم يوضح لى مدى علاقة هذه الكلمات بالعمل فى الشركة ، إلا أن هذا لم يرق . عرفتُ بيرتس عميلاً سرياً ، صمتُ . ابتسمتُ لقرينته من خلف زوجها . أيام الإبحار قالوا أنه يخاف من عظم الأسماك . عندئذ جلس ومضغ ببطء نصف كأس زجاجى وابتلع المسحوق. بالتأكيد كان لبيرتس دائماً تلك القدرة الفائقة، أن يلعب بصورة هائلة، وبمبالغة مذهلة، بالفخاخ الصغيرة. كان هادئاً فى العاصفة. وفيما عدا تقيؤه الذى لا يتوقف ، فإنك ما كنت لتعلم أن السفينة الصغيرة فى خطر . لكنه كانت تنتابه حالة هستيريا عندما ينسى أن يرفع العلم فى اللحظة المناسبة. عندما قابلته

---

* حاصل على ماجستير فى الأدب العبرى المعاصر من قسم اللغة العبرية وآدابها بكلية الآداب ـ جامعة عين شمس عام ١٩٩٢.

كان كبيراً للوطنيين الذين عرفناهم . وعندما تسلم هوية إسرائيلية أخذ صورة فوتوغرافية وهو ممسكاً بها. وطبع عشرة نسخ من هذه الصورة . وكان يعلق فى كبينته بشكل دائم صك الصندوق القومى (كيرن كييمت). أطلق على ابنته اسم (فولاه) على اسم زوجة (بن جوريون). وفى مساء يوم الاستقلال كان يمضغ كأساً وكانوا الجميع يندهشون منه. فى ذلك الحين كان يغنى بحب عميق بعينين مغمضتين يائستين أغنية «من فضلك لا تقولى لى وداعاً» بل قولى فقط إلى اللقاء ، لأن الحرب هى حلم غارق فى الدماء والدموع». كانت الدموع تؤذى عينيه بصورة شديدة . وكان آخر الأوغاد الذى مازال يغنى تلك الأغنية الحمقاء.

فى ذلك الحين ، وكما روى لى بعد ذلك بسنوات ، أرسلوه إلى أمريكا لمدة شهرين لشراء شبكة أنابيب ، وأصابته الدهشة من الكفاءة الأمريكية ، ثم عاد وظل حبيساً خلال الليالى فى البيت الذى اشتراه فى ذلك الحين لزوجته وابنته (حيث أنه بعد ذلك أنجب ابناً). كان يجلس ليلاً بعد العمل ، ولمدة تسعة أشهر ونصف كاملة ، وطوّر أسلوب الكفاءة والإدارة، وكان ذلك من شأنه أن يقلل من نفقات الشركة ويزيد من كفاءتها . كل ما فعله بيرتس فى حياته فعله بمنهجية . ودعا المنهج (تيشدوح) بدلاً من (حودشيت) بقلب الحروف . وعندما أبديت له ملاحظتى عن أن كلمة (حودشيت) ليست وفق القواعد الصحيحة بالضبط ، وافق على تجاوز ملاحظتى بصمت متأدب.

هذه التسعة أشهر ونصف أوصلت زوجته إلى حالة من نفاد القوة النفسية . وكنا نراها فى (ديزنجوف) وهى تعتمر قبعة ضخمة على رأسها وتنظر بدهشة إلى الشارع وتشد شحمتى أذنيها . قالت لى ذات مرة أن هذا الأسلوب قد جعلها حاملا. قالت إنه كان مشغولا ، وكانت الطريقة الوحيدة ليتحدث كل منهما مع الآخر ، هى طريقة الخطابات، حيث كان يكتب لها بكلمات مقلوبة. وقالوا إنها شوهدت بصحبة (عاموس هيافيه) و (موشيه فحيتسى) «ليس رئيس الأركان»، إذ أنهما لم يكونا بالضبط نماذج إيجابية بما فيه الكفاية ، وكان ذلك فى المطاعم الرومانية فى يافا. من الصعب اتهامهما . لو أن بيرتس كان قادراً على أن يحكى لمدة ساعتين فكيف إذن آكل لمدة ساعتين فى مطعم فى مرسيليا. إن صمته لا يقل طولاً عن هذا.

لم يقابل المنهج الذى طوره بعدم اهتمام كامل، لكن من الصعب القول بأنه أدى إلى حالة من الحماسة ، ربما بسبب الملل ، ربما لمجرد الروتين ، وربما لأنه من الناحية العرقية والقومية والدينية، تعتبر كلمتا الكفاءة وإسرائيل كلمتان تناقض كل منهما الأخرى. وهكذا فإنه بسبب هذا المنهج حدث التحول الكبير فى حياة بيرتس الوطنى.

بالرغم من أنه كان إنساناً ودوداً ، فمن الصعب القول أنه كان محبوباً . فمضْغ الزجاج مرة فى السنة لا يكفى لجعله محبوباً أكثر من اللازم ، وقد وصل حافز بيرتس للانتصار إلى حد حرب الأعصاب . كانت زوجته تنتابها حالة يأس متقدمة ، وبدأت تخيط فساتين سكوتلاندية قديمة وفقاً لصور من دائرة معارف قديمة . وبدأت ابنته (فولاه) وابنه (ديفيد) فى إبداء عداوة واضحة تجاه أبيهما . كانا مجبرين على سماع محاضرات يومية، كل محاضرة لمدة ست ساعات ، عن بلادة عقل زملائه فى العمل، وعن حماقة الهستدروت ، وقسوة جمعية العمال . وأخذ الصراع طابعاً شاملاً. جرت

مداولات لا نهائية كان قد طالب بها بيرتس ، إلا أنها تأجلت مرات ومرات . أرسل نسخاً من ادعاءاته إلى سكرتير الهستدروت، وإلى رئيس الحكومة وجه فيها اتهاماً إلى العمال ، لأنهم لم يشرعوا فقط فى معارضته ، بل أيضاً فى معاداته. اتُهم بشىء تافه . وكان الجميع يعرف أنه غير مذنب . وهكذا بدأت مرحلة معقدة بما فيه الكفاية من التأجيل . وأوصل بيرتس النزاع إلى قضاء محكمة العمل، وتم تأجيله . وعندئذ وعلى مدى شهور طويلة ، كتب خطاباً كان طوله أربعمائة وعشرون صفحة، ذهب به إلى محكمة بلدته ، وفى هذه القضية قضت المحكمة بأن تعيد الشركة بيرتس للعمل. ولم تسانده لجنة العمال حتى وقتنا هذا ، وتجاهلت الشركة الموضوع. وأُحيل بيرتس إلى تقاعد طويل وتم رفته بصوت هامس رقيق . وهكذا بعد سنوات خمس من النظر فى الدعوى والصراع على العمل ، وجد بيرتس نفسه يهبط من أعلى سلم الترقيات ، ووصل إلى الدرك الأسفل.

هجرته زوجته وأرسلت رسولاً يطلب طلاقها . أراد بيرتس ، الذى انحاز إلى (ميخائيل كوهيلت) الذى من (كلايست) أن ينتقم . شعر أنه قد تعرض للخيانة أكثر من المسيح ، هكذا قال لى . لقد تنازل عن حقه فى رؤية أولاده ، لأنهم ، على حد قوله ، خانوه وساندوا أمهم والشركة والهستدروت ولجنة العمال. ولم يعتبروا أن لهم أباً.

طلق بيرتس زوجته . أعطى البيت لزوجته ، واستأجر شقة صغيرة فى تل أبيب . لم يخرج من البيت لمدة سنة كاملة . وسعى من أجل إثبات عدالة موقفه وتأكيداً للكراهية التى حرّكته . وكعادته، فعل هذا بمنهجية وبكلمات مقلوبة. وعلى اعتبار أنه كان شريكا فى إقامة الدولة، فقد اتهم الدولة بالكارثة التى حلت عليه . قال إن هذه التراجيديا هى نتيجة للتغير، والتغير هو الدولة التى ولدت مشوهة . فقد كتب لى يقول : إن الدولة تقذف بالأشخاص الذين مازال فيهم بقية من روح إلى الكلاب . كتب عن الاعتدال المُعتنى به ضد ذوى البصيرة . وافق على مقابلتى فى قاعة الاستقبال بشيراتون القديم، لأن هذا المكان، على حد قوله ، لا يمثل إسرائيل كما تمثله المقاهى العادية. ظل لمدة عام كامل يمحو حباً خائناً ويائساً وحوله إلى كراهية شديدة.

كان يعرف أيضاً منذ طفولته اللغة الألمانية والمجرية. وكان يعرف الفرنسية ولكن دون أن يكون متمكنا منها. وكانت الإنجليزية تنطلق علي لسانه بما فيه الكفاية . درس لمدة عامين لتحسين اللغات التى كان يعرفها حتى يتمكن من أن يستبدل باللغة العبرية لغات ثلاث رئيسية ، على حد قوله . أخلى بيته من أى كتاب أو صحيفة عبرية. لا يوجد علم ولا صورة . كأن البيت خارج البلاد. عاد المهاجر إلى البيت . عندما اكتشف أن معيار الهجرة من مسقط رأسه (تشيكسلوفاكيا) لم يكتمل ، جهز لنفسه وثائق هجرة (تشيكية) وسافر إلى أمريكا . عمل فى حوانيت يمتلكها مهاجرون إسرائيليون تذكروه منذ أن كان يعمل معهم فى البحر . فرحوا بتشغيل إنسان مثقف يمضغ زجاجاً عشية يوم الاستقلال ، ويغنى بتفانٍ أغنية «من فضلك لا تقولى لى وداعاً». إن يوم الاستقلال هو عيد وطنى وعاطفى جداً لدى المهاجرين الإسرائيليين فى أمريكا، وعندما تسلم جواز السفر الأمريكى ، أسرع بالعودة . لقد كانت أمريكا بالنسبة له مكاناً يحصل فيه على جنسية أجنبية كى تحمل الكراهية هناك اسم عائلة.

أحضر إلى الشقة ذات الحجرتين والتى استأجرها فى تل أبيب أربعة ببغاوات ، كان عربياً من يافا يعلّمهم سب الدولة بلغة عربية مفعمة بالحيوية . علق على الحائط صوراً لتل أبيب ، قبل أن يقوم اليهود ، على حد قول بيرتس ، بذبحها ببيوت سيئة المظهر . فى ذلك الحين كانوا قد بدأوا يبيعون أجهزة تليفزيونية . ضبط الهوائى تجاه الأردن فقط. كان يقرأ كل يوم صحافة أجنبية . وكانت تصل إليه مجلات بثلاث لغات بصورة ثابتة . وهكذا كان يعرف ، عن طريق الترجمة ، ما يدور حوله ، لم يكن يمسه ما يحدث على الإطلاق . كانت لديه مجموعة من الكتب المعادية لإسرائيل ، وطبعات لا تحصى من الميثاق الفلسطينى بست عشرة لغة. كان يعرف منها ثلاث لغات فقط. كانت كراهيته مملوءة بمشاعر الصدق العظيمة. قالت لى زوجته التى قابلتها مصادفة فى مكتب البريد عندما جاءت لتتسلم منه النفقة، إنها روعة الإبداع . لقد كتب خطابات سب وإهانة للدولة ، ولم يكلف نفسه عناء إرسالها . حافظ على علاقته بى لحاجة معينة وهى تقوية حبل دقيق موجه إلى العدو . كنتُ عدواً مريحاً . ربطنى بأمه ورات فىّ إنساناً يعرف ماهى الغربة. عندما ماتت امه ، التى كانت على حد قوله هى الشخص الوحيد الذى لم يحبه أبداً بكى ليلة كاملة فى قاعة الاستقبال بالهيلتون ، بينما كنتُ جالساً أقوى من عزيمته.

كانت علاقتى بأمه هى على النحو الذى ذكرته . كانت تشبه الفار ، ضئيلة الحجم، شعرها منكوش ملىء بالدبابيس ، عاشت مع ثمانى كلمات عبرية بكراهية خالصة تجاه زوجها ، الذى كانت له يدان ذواتى عظم بارز ، وكان برونزياً مائلاً للاسمرار ، يضع نظارة شمسية ، وكان يلصق قطعة من ورق معين على الأنف لتلافى المزيد من اللون البرونزى . كان الأب رجلاً عظيماً، وعمل فى مجال المساحة ، وكان يحب التحدث عن الدونمات التى غرسها من أجل «الصندوق القومى» (كيرن كييمت) . أما هى فكانت تحلم بتشيكسلوفاكيا باللغة المجرية والألمانية والتشيكية ، وكان الوطنى يسخر من كلماتها العبرية الثمانى . وحينئذ ، فى تلك الأيام ، وقفتُ إلى جانبها وفهمتُ مغزى الدموع التى حافظت عليها فى حقائب السفر عن طريق النفتالين.أرادت أن تعود إلى الوطن ، فقال لها زوجها : هذا هو الوطن ، وقال الوطنى : تلك هى دولتنا . امسكت بى . وهاهو الآن يتذكر ويجلس ليلة كاملة ويبكى على حظها التعس.

قبل أن يترك أمريكا . أخذ يفكر لمدة شهر فى أن سهما منسيا يمكن أن يأتى له بربح وفير . وكما قيل ، فقد كان خبيراً فى توافه الأمور . إن السهم الذى اهتم به لم يكن ذا شعبية كبيرة بشكل واضح ، وقد ربح به نقوداً كثيرة. وقال فى نفسه إن أيام السوق معدودة، وقبل التدهور الكبير بأسبوع فى (وول ستريت) فى السبعينيات، صرف النقود وبددها ، واستثمر الأسهم فى البنوك والصناديق الموثوق بها ، عندما كان هذا من نصيب قلة فقط. وتوافرت له النقود بكثرة.

عندما تحدث معى ، تحدث فقط بالإنجليزية . روى لى كيف أنه يرسل نقوداً لأولاده الخونة، وتذكر تضحية امه بعدم التدخل فى تلك البلاد اللعينة . كان لها صوت جرس صغير مشوه ، ولم أشم رائحة بغضها المتشكل بدقة تجاه زوجها . أحببتُ طريقة مشيها المتأنقة فى البيت ، بعباءة باهتة اللون. استولت غربتها على قلبى . اهتم بيرتس بالأبحاث الخاصة بخراب الهيكل الثالث. قرأ لأشهر عديدة ، وكتب عدة ملاحظات ، كان يقرأ لى بعضها . إن اليهود والعرب لا يمكنهم

العيش فى هدوء . إن اليهود سوف يجلبون على انفسهم كارثة نازية جديدة. هذا جزء من المصير اليهودى ، إنها دولة غريبة عن روح اليهودية . قال لى : فى النهاية ، ستعود التماسيح للعق شارع (ديزنجوف).

قال إن الانتقام الحقيقى لا يقاس بأى عمل أيا كان . حدث هذا عندما حاولتُ أن أفهم النعمة التى تنطوى عليها الكراهية التى لديه . تحدثنا فى الهيلتون بالإنجليزية . أن الدولة لا تستحق ما يشعر به هو تجاهها. كانت الترجمة من الإنجليزية والألمانية والفرنسية بمثابة انتقام محدود. لم يكن اغترابه فى حاجة إلى معرفة. قال لى إنهم لا يوقرون الحب هنا. كل شىء ينساب مثل الماء على الزيت . دولة ضائعة ، حفرت لنفسها قبراً يوم ولادتها . والمسافة بين ولادتها والقبر آخذة فى التضاؤل . هكذا قال لى بغبطة مبهمة بعض الشىء.

فى مجموعة الطوابع التى لديه كانت توجد فلسطين . إنها مجموعة طوابع الدولة قبل قيامها. إن الببغاوات تخيفنى بشتائمها العربية. لقد اعتنى بالكراهية التى لديه كما لو كان شخصاً ورعاً يعتنى بإيمانه . وتمسك بالبغض كما لو كان مؤمناً حقيقياً . وفى تلك الأثناء حدث ما حدث ، والذى كتبت بسببه هذه الأشياء.

بعد خمسة وعشرين عاماً من حياة العزلة، أصاب بيرتس مرض الحنين. اشتاق إلى امرأة. كان هذا شيئاً مخيفاً ، اتصل بى تليفونياً ، وقال لى بالإنجليزية أنه غير قادر على تركيز أنتباهه أمام الشاشة ، والكلمات تتقافز أمامه من الصحيفة وهو يقرأ . اقترحتُ عليه أن يبحث عن رفيقة فى النوادى المخصصة لذلك . بكى ليلتين لسماعه هذا الكلام. أعتقد انه من المحتمل أن يكون هذا الأمر قد قوى البغض الأساسى وزاد من شعور الانتقام لديه بسبب الظلم الذى حاق به. قال لى إنه منذ أيام المسيح لم يتعرض أحد للخيانة فى هذه البلاد مثلما تعرض بيرتس لها، وهنا استخدم لأول مرة فى حياته ضمير الغائب فى أثناء حديثه عن نفسه.

حل به المرض الشديد. ذات يوم ، بعد تناول الطعام فى مطعم ألمانى فى شارع (جوردون) . ذهب واشترى للمرة الأولى بعد سنوات صحيفة العدو. وفى الغد روى لى أنه قد انتابه شعور بأنه يقرأ قائمة أحذية يهود ماتوا فى (طرابلس) «ليبيا» لقد قرأ جريدة لدولة لا وجود لها . لقد وجد هناك إعلاناً عن نادٍ للعزاب والعازبات ، ويدعو أيضاً المطلقين والمطلقات . حاول لمدة شهر أن يتصنع الشجاعة ، لكنه فى النهاية ذهب. وقد ذهب مرة ثانية وكوّن علاقة محدودة مع فتاة روسية ، هرب زوجها إلى أمريكا مع كلبها. كان يتحدث فيما بينهما فقط بالإنجليزية. أخذت الصداقة بينهما تتعمق ، ثم بدأ الحديث عن الزواج . لم يعد بعد وحيداً فقد جلس الإثنان سوياً وتحدثا بافتراء على الدولة . إنه فى الحقيقة لم يحك لها عن ماضيه ، لكنه أيضا لم يكذب . سمح لها بأن تبنى بنفسها قصة عن بيرتس السائح الذى يقيم هنا لفترة ما، وبعد قليل سيعود إلى أمريكا الخاصة به (أمريكته). لقد حكى لى أنها قالت له إنها تحبه . فقال : إن أمى فقط هى التى كانت تحبنى.

فى التاسعة من مساء تلك الليلة حدد لقاءً مصيرياً فى شيراتون الجديد. جلستُ معه فترة بعد الظهر كلها. كان يرتعد كورقة شجر . كان يخشى من انه على وشك أن يخسر كل شىء . قال إنها كانت تريد أن تسافر إلى كلبها. قال ، إنها تريد أمريكا ، أما أنا فلا أريد. لقد سافرت ذات مرة إلى هناك من أجل جواز السفر . أما ألان فانا لست فى حاجة إليه.

إننى لا أستطيع أن أتوقف عن الحرب الخاصة بى، فأى انتقام سيكون لو أننى جلستُ بين النازحين وبين غير اليهود لأساهم فى حملة الجباية؟ إن أمريكا صغيرة علىّ لكى أنتقم من ظلم كهذا. فى الشهر القادم سيكمل بيرتس الرابعة والخمسين من عمره . تنتظر المرأة فى شيراتون، إنها تريد أمريكا . إنه يقول إنها تشتاق إلى كلبها. وعلى حد قوله ، أنها تريد تحقيق ذاتها، ولمّ لم تستطع تحقيق ذلك فى البلاد.

قال لى ، باستطاعتى أن أعيرها انتقامى. إننى لا أستطيع أن أشرح لها كم كان مدهشاً أن أكره هنا إسرائيل، لأنها لن تفهم ، اقترحتُ عليه أن يحكى لها ، وأن يأخذها للنزهة إلى أمريكا ، وأن يشترى لها دولاب ملابس، ويتزوجها ، ويعيدها إلى البلاد . لكنه لم يكن يصدق أنها ستوافق . قال لى، عندما أمكث فى الخارج أسبوعاً فإن الحنين يستبد بى . لن يكون بالإمكان دون معرفة أننى أقيم هنا، وسط هذا الظلام، أن أبغض دولة الكذب بغضاً حقيقياً . إننى فى حاجة إليها بجوارى، مترجمة ، ولكن هنا . إن بغض إسرائيل فى أمريكا، شأنه شأن أن تكون صهيونياً فى باريس. إن انتقامى هكذا عظيم للغاية، وإنى لا أستطيع أن أبعثره على الأمريكان . إن العناء الذى عانيته كان هنا والبغض باقٍ هنا. فقط هنا أستطيع أن أعرف كيف كان بالإمكان إنقاذ البلاد، ولا يرغبون. هناك أفكر فى **(رونالد ريجان والهامبورجر)**.

إنى أمعن النظر فيه ، وهو يرتدى ملابسه أمام المرآه. اقترحت عليه أن يشترى لها بطاقة اشتراك فى نادٍ للكلاب. لوى قسمات وجهه باشمئزاز كامل شفقة بى. فأنا مازلت عدواً أحمق ، مثلهم جميعاً. تذكرت بار الملوك، وكيف كان يمضغ زجاجاً ويغنى أغنية «من فضلك لا تقولى لى وداعاً» عما قريب سيتلقى أيضا ضربة قاضية فى قصة حياته ، قصة الحرب الكبيرة ، التى لم يسمع أحد منكم عنها، حيث أن هؤلاء الذين كانوا داخلين فيها لا يتذكرون حتى أنها بدأت.

ذات مرة اتصلتُ بالشركة وسألتُ أشخاصاً هناك عن بيرتس، ولم ينجحوا بأى حال من الأحوال فى تذكر من أتحدث عنه. وهكذا لأنه متقوقع داخل الانتقام، الذى هو فى الواقع انتقام فردى مكتوب بشفرات سرية خاصة بالحركة السرية التى لم يكن أبداً عضواً فيها، ممتلئاً بالكلمات المقلوبة ، ويتحول الحلم عنده ، مع قلب الحروف إلى خبز مقدس، ويتحول الحالم إلى محارب ، ويتحول المحارب إلى شخص مملوء بالشفقة على المكان الذى يكرهه ، البلاد التى حلم بها ويطلق عليها: الحلم . إنه حالم ومحارب.

ماذا سيصنع مع مرض الحنين الذى أصابه ، ومع امرأة من المحتمل أن كل ما تريده منه بعد أن عاشت بنفسها حياة ممتلئة بخيبة الأمل ، هو تلك الحياة الجديدة فى أمريكا؟ إنها على ما يبدو لن توافق، وسيخسرها . ماذا سيصنع بيرتس؟ إنه سيواصل التفكير وكتابة أبحاثه التى لم تر النور ، عن القبر الذى تفسخ بقلب الحروف حيث أنه سيدفن حبه الكبير قبل أن يدفنه هو. إن ما لم يكن يعنيه طوال تلك السنوات هو تلك المسافة التى يجب أن تختصر فيما بين عام ١٩٤٨ ولحظة الخراب. لذلك حدد شيراتون الجديد كمكان للقاء، لأنه هناك يمكنه إمعان النظر بحرية فى ذلك البحر الذى سيسبح فيه آخر اليهود فى اليوم الأخير للدولة . وعلى حد قول (بورلاه نادل) سيرفع يده ويصرخ قائلاً: «صدقت» وسيغرق.

ملاحظات على القصة:

ـ بالنظر إلى هذه القصة ـ للوهلة الأولى ـ يتضح مايلى:

(١) يبدو فى هذه القصة موضوع إشكالية الهوية ، على لسان بطله فى هذه القصة (بيرتس)، فعندما سألوه عن هويته قال: «يهودى من أرض إسرائيل (فلسطين).. وعندما تسلم هوية إسرائيلية أخذ صورة فوتوغرافية وهو ممسك بها. وطبع عشر نسخ من هذه الصورة». فهنا يريد كانيوك التأكيد على هويته ويريد أن يقول إنها غير مفقودة . ويبدو هذا من اعتزازه بأى شىء يرمز إلى إسرائيل ، (فهو يعلق فى كبينته صك الصندوق القومى (كيرن كييمت)..

(٢) يظهر فى هذه القصة بشكل جلى وواضح موضوع (الخوف من المصير اليهودى المحتوم) ، وذلك من خلال تأكيد الكاتب على لسان بطله أن البلاد مقبلة على كارثة نازية جديدة.. ومن خلال الأغنية السوداوية الحزينة «من فضلك لا تقولى لى وداعاً ، بل قولى إلى اللقاء. ومن خلال اهتمامه بعمل أبحاث خاصة عن خراب الهيكل الثالث. ثم قالها صراحة بأنها «دولة ضائعة حفرت لنفسها قبراً يوم ولادتها ، وأن المسافة بين ولادتها والقبر أخذة فى التضاؤل». بل إنه زاد من التحديد فى صورة وكيفية المصير اليهودى المحتوم على يد العرب، والذى كثيراً ما رددته الإيديولوجية الصهيونية، من أن العرب يريدون قذف اليهود الإسرائيليين فى البحر.» إن ما لا يعنيه طوال هذه السنوات هو تلك المسافة التى يجب أن تختصر فيما بين عام ١٩٤٨ ولحظة الخراب . لذلك حدد شيراتون الجديد كمكان للقاء، لأن هناك يمكنه إمعان النظر بحرية فى ذلك البحر الذى سيسبح فيه آخر اليهود فى آخر يوم فى حياة الدولة. وعلى حد قول (بورلاه نادل، سيرفع يده ويصرخ قائلاً : (صدقتُ) وسيغرق».

(٣) يبدو فى هذه القصة بصورة واضحة موضوع الاغتراب الذى تعانى منه الشخصية اليهودية الإسرائيلية . فبطل القصة (بيرتس) طوال القصة يعانى من الاغتراب وذلك راجع إلى عدة أسباب نذكر منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ إشكالية الهوية التى تعتبر من أعقد المشكلات فى المجتمع الإسرائيلى والتى تتمثل فى: من هو اليهودى؟ ومن هو الإسرائيلى؟ بل ومن هو العبرى؟! . يضاف إلى ذلك موضوع الخوف من المصير اليهودى المحتوم الذى أصبح بمثابة كابوس مرعب لهم فى النوم واليقظة. يضاف إلى ذلك أيضا طموحه الكبير وسط مجتمع غاية فى البيروقراطية. فبعد أن سافر إلى أمريكا ليحضر التكنولوجيا للمجتمع الإسرائيلى وليعتلى أعلى درجات سلم الترقيات فإذا به يجد نفسه يهبط إلى الدرك الأسفل من هذا السلم، بل والرفت من العمل نهائياً، الأمر الذى جعله يصرخ ويقول بأن «الكفاءة وإسرائيل كلمتان متناقضتان».

وإذا نظرنا إلى أبرز مظاهر الاغتراب عند البطل نجدها تتلخص فى عدائه الشديد للدولة، بحيث أنه تمنى زوالها ودمارها «طلق زوجته وأعطاها البيت، واستأجر شقة صغيرة فى تل أبيب ، لم يخرج من البيت لمدة سنة كاملة.. وسعى إلى تدعيم الكراهية التى حركته .. كما أنه استبدل اللغة العبرية بثلاث لغات رئيسية .. وأخلى بيته من أى كتاب أو صحيفة عبرية .. لا يوجد علم ولا صورة .. أحضر إلى الشقة ذات الحجرتين والتى استأجرها فى تل أبيب ، أربعة ببغاوات ، كان عربياً من يافا يعلّمهم سب الدولة بلغة عربية مفعمة بالحيوية .. كان لديه مجموعة من الكتب المعادية لإسرائيل وطبعات لا تحصى من الميثاق الوطنى الفلسطينى بست عشرة لغة».

وهكذا على مدى القصة يبدو اغترابه واضحاً حتى أنه قال صراحة: « كان البيت خارج البلاد . لقد عاد المهجر إلى البيت». كما يبدو أن هذا العداء الصارخ راجع إلى حبه الجارف لإسرائيل ، فهو هنا يشبه إلههم (يهوه) الذى كان يحب بنى إسرائيل حباً شديداً وعندما كان يغضب عليهم يصب عليهم لعناته إلى درجة أنه كان يسلمهم لأعدائهم يفعلون بهم ما يشاءون.

إسحاق أورباز

ت: جمال ا لرفاعى



طرف الرصاصة

استولينا على قطاع غزة، ولكن أصوات الانفجارات الصادرة من هنا وهناك تدل على أن وزير القتل لم ينته من مهمته السوداء بعد، وفى مثل هذا الجو يمكنك أن تسمع صوت طلقات لم يصدر أحد أمرا بإطلاقها ، وأن ترى قتلى لم يصدر أحد أمرا بإزهاق أرواحهم . إن القطاع أصبح فى أيدينا، ولكنه ليس لنا .

اندفعت إلى خيمة صمواليك ضابط المخابرات، وأخبرته : قبضت على عربى مسلح ، وقال صمواليك : حقا أين هو ؟

- سلمته إلى جماعة موسيك.

وسرعان ما استدعى صمواليك يعنقله، وقال له اذهب إلى موسيك واخبره بعدم التحدث مع الأسير أو مداعبته حتى أقوم بالتحقيق معه. وانصرف يعنقله من الخيمة وبقيت أنا أحدثه ليس لأنه ضابط مخابرات وإنما لأنه صديقى، ومع هذا قدمت تقريرى لصمواليك بوصفه ضابط مخابرات .

وبعد أن فرغت من تقريرى رويت له أنه بينما كنت أتجول خارج حدود المنطقة التى كانت تدعى خربة جامون، قادنى السير إلى إحدى المغارات . كان هذا اليوم صحوا وكان ممتعا حقا أن أستمتع بهذه الشمس الخريفية، ولكن شيئا غامضا هب من المغارة دفعنى للاتجاه إليها والسير نحوها ودخلت إليها حاملا مدفعى الرشاش الذى لايفارقنى، ووجدت على حوائط المغارة بعض الكتابات العربية، وساورنى إحساس أنه يوجد أحد بها، وقمت بتفتيش أحد الدهاليز ولم أجد به سوى أسمال سوداء بالية ورائحة براز.

وأحسست أنه كان يوجد أحد هنا، وتوجهت إلى زير حجرى كبير مغطى بلوح من الصفيح، وحينما أزحته حدث فى جزء من الثانية مالم اتوقعه فقد سمعت فجأة صوتا مدويا يهتف الله أكبر ... تراجعت فى الحال، وفجأة خرج من الزير رجل ضخم الجثة يحمل مسدسا فى يده، وهتف مرة أخرى: الله اكبر، ووجهت إليه مدفعى الرشاش، ووضعت إصبعى على الزناد، ولكن المدفع لم يعمل.

كان الجو باردا للغاية بالمغارة، ورأيت بياض عيون هذا العربى، وانهمرت حبات العرق على جبينى، لا انكر أنى فكرت فى الهرب، ولكن قدمىّ لم تساعدانى على الحركة، وتسمرت عيناى على بياض عينيه، وحدثتنى نفسى ها هو العدو، وحاولت أن أستجمع قواى وسألت نفسى من هو العدو أنت أم هو ؟... وكانت نظراته مثبتة على، ولكنى لمحت بصيصا من الخوف بهما . بحق الجحيم من العدو أنت أم هو . من المؤكد أنه كان يفكر فيما كنت أفكر فيه هذا إذا كان التفكير قد عرف طريقه إليه، وضغطت على مدفعى بعد أن أحسست أننى لا أمسك به كما ينبغى، وكنت مرتبكا بعض الشىء، ولكننى أمسكت بمدفعى .

ولم تكن هناك أية حاجة لإطلاق النيران عليه بعد أن ألقى مسدسه وانبطح أرضا ومرغ رأسه فى التراب وأقسم بالله أنه يجب اليهود، وارتعشت إصبعى على الزناد حينما لمحت أن فوهة المدفع موجهة إلى ظهره . كان بمقدورى وبضغطة واحدة على الزناد أن أقتله، ولكن الرعب تسلل إلى، ومازلت أرتعش كلما تذكرت ماحدث .

كانت عيناه الواسعتان ترتجفان من الموت، وكان يرتدى بدلة كاكى ممزقة، وكان حذاؤه من القماش وكان نعله من المطاط، وذكرنى ملبسه هذا بالفدائيين، وكان يضع على رأسه عقالا، ويحيط رقبته بكوفية فلسطينية، وكانت بجواره بندقية قديمة تركية الصنع يعلوها الصدأ، وحزام ذخيرة . ولم تكن كل هذه الأشياء تدل على أنه فدائى محنك، كما تأكد لدى هذا الإحساس من عينيه اللتين كانتا ترتعدان من الخوف . وظل العربى يتوسل إلى، ولكنى لم افهم حقا كل ما يقوله لأن معرفتى بالعربيّة ضئيلة للغاية، ومع هذا فهمت أنه يرجونى الا اقتله .

ورفعت يدىّ عن الزناد، وأخذت بندقيته التركية ووضعت على كتفى حزام الذخيرة الشركسى، وأمرته بأن يسير أمامى رافعا يديه . واجتزنا بعض الحقول فى طريقنا إلى ماكان يدعى خربة جاموس، كان كل منا متوترا، وسرنا برهة وفجأة امتعضت من قيامى بحمل المسدس وحزام الذخيرة له، وبدأ قلبى يسب هذا الأسير، فألقيت له حزام الذخيرة الشركسى الذى قام بربطه على صدره بشكل مائل، وأمرته مرة أخرى بأن يضع يديه على رأسه، وكان شكله جميلا بهذا الحزام الشركسى، وقد ساعده حذاؤه المطاطى على السير بخفة وسهولة.

ولا أدرى لماذا ذكرتنى هيئته بإحدى صور المهاجرين اليهود الأوائل الذين كانوا يقفون بكل اعتزاز وفخر أمام كاميرات التصوير فقد كانت شواربهم ضخمة، وكانوا يضعون أحزمة الذخيرة على صدرهم على النحو نفسه الذى كان عليه الأسير. ومع مضى الوقت أصبح مدفعى منسدلا على كتفى، وأصبحت أسير بمحاذاة العربى، وشعرت بالقرب إليه.

وكنت أنظر أثناء سيرى إلى الشمس أثناء الغروب، ولكنى سرعان ما خرجت من حالة التأمل هذه حينما أيقظتنى أصوات الانفجارات البعيدة، وحينما نظرت إلى العربى وجدته يرفع يديه مرة أخرى ، وبدأت ثورتى فوجهت إليه أقذع الشتائم التى كان منها ابن كلب عاهر مداهن ماكر. وحدثتنى نفسى: إنك تتودد إليه، ولكنه سيستل فى لحظة واحدة سكينا من مكان ما ، وسيغرسه فى ظهرك. إن عادة الغدر عادة عربية دنسة فأمرته بالانبطاح أرضا، وبأن يضع يديه أمامه بالكامل، وضربته بحذائى على فخذه بقوة حتى أبث الرعب فى نفسه، وقمت بتفتيش حزامه ولم أجد به سكينا أو أى شىء، ولاحظت أن قميصه مقطوع، وتبينت من خلاله قدرا كبيرا من القاذورات على جلده، وأحسست أنه ربما لو كان يغتسل جيدا لكان جلده أكثر نظافة، وسألته عن اسمه فقال:

- إبراهيم عبد الحسن جامونى

- من قرية جامون؟

- نعم.

وفتشت جيوبه ووجدت فى أحدها تبغا رطبا أعدته إليه، ووجدت فى الآخر قطعة خبز جافة ومسمارا فألقيت المسمار وأعدت إليه الخبز. كما وجدت أيضا فى أحد جيوبه صرة صغيرة كان بداخلها شىء ما، وأقسم لى إبراهيم أنه لا يوجد أى شىء بداخلها، وطلب منى أن أتركها كما هى ولكنى أخذتها عنوة منه، ووجدت بها بضعة أوراق وصورتين، ووضعت الأوراق فى جيبى، وأعدت له تلك الصرة، وأخذت أتأمل الصورتين. وكانت إحداهما لفتاة صغيرة والأخرى صورة عائلية. وقد ظهر فى هذه الصورة رجل عجوز ذو عينين غائرتين، وشابان صغيران بشاربين مفتولين، وكان أحدهما ممسكا بمسدس - ولكنه لم يكن إبراهيم - وكان الآخر يمسك بسيف فارسى، وكان هذا الشخص هو إبراهيم عبد الحسن جامونى، وحينما قدمت الصورة لإبراهيم اعتدل فى جلسته وضحك، ولكن أسنانه السوداء بددت جمال ابتسامته الصافية. واستطعت الآن فقط أن أشاهده عن قرب، كانت قسمات وجهه مريحة للغاية، وكانت جبهته صغيرة بعض الشىء، وذقنه طويلة لأنها لم تحلق منذ بضعة أيام، وكان وجهه وجه فلاح تقليدى، ولكن حبات العرق التى تجمعت على وجهه جعلته يبدو أكبر من سنه.

وحدثنى إبراهيم عبد الحسن جامونى قائلا: إن صورة الرجل العجوز هى صورة والده، أما أخوه فهو من يمسك بالمسدس، ونهض إبراهيم فيما بعد من الأرض، وسرنا معا نحو خربة جامون، وحدثنى إبراهيم أثناء سيرنا عن أخيه الذى قتل فى حرب اليهود مع العرب، وأنه لا يعترض على مشيئة الله التى جعلت أخاه يموت فى الحرب، وجعلت اليهود ينتصرون فى حربهم على المسلمين، كما أخبرنى أنه فر إلى قطاع غزة، وحينما سألته عن أبيه قال: إنه توفى، وإنه لم يفكر قط فى ترك المكان، وإنه سيبقى هنا، وإن الله سيفعل ما يريد.

وبعد أن اقتربنا من خربة جامون تبين لى أنه لم يتبق من جامون سوى شجرتين، وقبر أحد الشيوخ الذى كان يقع على رأس إحدى الهضاب الصغيرة، وكان إبراهيم يمضغ آنذاك غصنًا من الشعير، وكان يقتلع من حين إلى آخر مثل هذه

الأغصان من الأرض ثم كان يتحسس بيده ذلك القش الناعم المحيط بها، ولا أعرف حقا كيف كان يجد مثل هذه النباتات، وحقا فلم يكن بالطريق سوى الحجارة والأشواك والنباتات البرية مما كان يوحى أن هذه البقعة من الأرض لم تحرث منذ تسع سنوات على الأقل.

وكما يبدو فإننى قد استغرقت فى تفكيرى برهة طويلة مما جعلنى أتوقف عن قص ما حدث لصموإليك الذى قطع خلوتى وكأنه يعرف ما بداخلى وقال:

وفقا لكل ما قلت يمكننى تصور أنه قد راودتك الرغبة فى إطلاق سراحه، ولكنى بادرته قائلا: «أين» وسرعان ما قلت: هل تتصور أنه يمكننى القيام بهذا الأمر؟ إننى لم أفكر حتى فى منحه مثل هذه الفرصة، ولكن نفسى حدثتنى بقولها: حقا أى شيء كنت ستخسره لو كنت تركته يهرب؟وفى حقيقة الأمر فبينما كنت أقوده كنت أنظر نحو الغرب، وكنت حريصا على عدم التفكير فيه ، ولكنه لم يتركنى وحينما كنت أبتعد عنه بعض الشيء كان يتبعنى، ومن هنا قررت أنه يتعين على أن أحضره معى، وحينما سألته عن صورة الفتاة التى كانت معه. سرعان ما برقت عيناه، وحدثنى أنه التقى بهذه الفتاة مرة واحدة فى الأردن، وسرعان ما أحبها، ولكن أهلها طردوه حينما طلب منهم أن يتزوجها نظرا لفقره وعدم قدرته على دفع المهر، كما أخبرنى أنه كان يفكر فى بيع سلاحه وحزام ذخيرته فى الأردن حتى يصبح بمقدوره جمع الأموال اللازمة لدفع المهر .

وتوقف إبراهيم أثناء سيره عند أحد أغصان الشجر العارية، وكانت الشجرة التى سقط منها هذا الغصن محترقة بعض الشيء. وكان لونها ضاربا إلى السواد، وقال إبراهيم: كانت هذه الشجرة، شجرة جميز، وكانت هذه الشجرة شجرة يانعة ومورقة وبالغة القدم، ووضع إبراهيم فى المكان الخاوى من هذه الشجرة بذور الشعير التى كان جمعها، وبدأ يحدثنى عن أبيه وأجداده الذين كانوا دائما ما يتحدثون عند هذه الشجرة، وبعد أن طال حديثه تصورت أنه سيتذكر أيضا المكان الذى كان يقع به كوخ والده، ولكنى لم أرغب فى سؤاله ، ولكن ليس لإحساسى بالذنب لما تعرض له هو وعائلته... للجحيم، ومن المحتمل أن يكون حديثه مليئا بالأكاذيب - إن هؤلاء الأوغاد يعرفون جيدا كيف يحيكون أكاذيبهم، وإذا كان يكذب حقا فليس هنا أى مبرر للإحساس بالذنب.

وقد توقفنا عن السير عند هذا المكان، وجلسنا بجوار هذه الشجرة، وطرحت سلاحى بجانبى، أما إبراهيم فقد بدأ يلوك التبغ، وكانت قسمات وجهه توحى بالسذاجة، وأشعلت سيجارة وأعطيته سيجارة، وبعد أن بدأ فى تدخينها بصق ما فى فمه من تبغ، وبدأ فى جمعه بيده، وادخله إلى سترته، وكم كان هذا الأمر مثيرا للاشمئزاز ، ولا أدرى لماذا فكرت فى أنه من الضرورى وضعه فى حمام ملىء بالماء.

كانت الشمس فى هذه اللحظات حانية وجميلة وكانت أشعتها تبعث جوا من الطمأنينة، وكانت سحب المغيب تبدو وكأنها تفتح ذراعيها لاستقبال أشعتها. أما إبراهيم عبد الحسن جامونى فقد قبع صامتا فى مكانه، وكانت عيناه تحدقان

فى الخواء، وقد أزال ما تبقى فى النهار من ضوء علامات السذاجة التى كانت تكسو وجهه، وخيل لى فى تلك اللحظات أنه يجلس فى هذا المكان منذ قديم الأزل، وأحسست أنه جزء من كل مفردات المكان. كم أود أن أعرف كيف ينظر إلىَّ؟ لا إنه لا يفكر فىَّ... ولكنه إذا كان يفكر حقا فإن كل ما يشغل باله لا يتعدى حدود تلك الفتاة التى يتصور أنها تنتظره من بين كل الشباب فى هذا الكون، وسيظل يتصور أن فتاته هى له فقط، وهذا حتى تتزوج شخصا آخر... ستتزوجه لأنه ليس لك أى شىء يوفر لها الإحساس بالأمان، لا المال و لا الشقة، ولا المهنة. كما أنك إنسان بسيط فلم يترك لك الوالدان أى شىء من هذه الدنيا سوى صورتك البشرية، وكما يبدو فقد كان إبراهيم مستغرقا فى حلمه الوردى، وكم تمنيت أن أخبره صراحة: «ما فيش مهر ما فيش بنت».

وكما يبدو فقد بدأت فى الاشفاق عليه وأحسست أنه مثلك، ولكن أى شىء يفرق بيننا؟ إن هذا الشىء كامن فى أنك تفكر وتثور، وفى أنه يسلم بكل شىء ويخضع ويؤمن بأن كل شىء من عند الله، وأتصور أنه كان سيقدم على التفكير لو كانوا شجعوه على الوقوف، وربتوا على كتفه، وقالوا له يا رفيق، ويمكننى القول: إن القدرة على التفكير ليست سوى نتيجة لحرية الإنسان فى عالمه. أليست هناك حرية فى عالم إبراهيم عبدالحسن جامونى؟ وكيف سيكون غده؟ سيكون مقتلعا من أرض أجداده، وأين سيكون مكانه تحت الشمس؟ وفجأة تراءى لى فرق آخر بينى وبينه وأقصد به الأمل فمادمت موجوداً على أرضك فهناك أمل ترعاه، ولكن ما أمله؟

هكذا كانت نفسى تحدثنى، وكنت أشفق حقا على الأسير بل وكنت أفكر حقا فى إطلاق سراحه، وحينما نظرت إليه وجدت عينيه متسعتين للغاية وبشكل غير عادى، فأسرعت إليه أتحسس وجهه ووجدته بالغ الاحمرار، وكانت عيناه الواسعتان ترتعدان من الخوف والكراهية مما ذكرنى باللحظة نفسها التى التقيت فيها به بالمغارة. وكانت عيناه تنتقلان بسرعة بينى وبين شىء ما على يمينى، وحينما نظرت صوب هذه الجهة وجدت سلاحا.

وبينما كنت مستمرا فى تقديم تقريرى هذا إلى صمواليك فقد انفعل صمواليك قائلا: «وقفز إبراهيم من مكانه، يجب أن تمسك السلاح»، ولكنى هدأت من روعه وقلت له «لا تنفعل» فقد تعثر إبراهيم فى شجرة الجميز وسقط على الأرض، وأمسكت بمدفعى الرشاش وسرنا حتى المعسكر.

وحينما اقتربنا للغاية من المعسكر وسمعت أصوات الزملاء التى أعرفها جيدا ارتسمت علامات الرعب على وجه إبراهيم ونظر إلىَّ كثيرا، وكان متخوفا للغاية. وحينما وقفنا أمام رفاق موسيك فقد اقترب منى إبراهيم متوسلا بصوته وبعينيه وبيديه ألا أسلمه، وكان مستعدا أن يبقى معى حتى لو كنت سأذبحه. ولا أدرى لماذا فكرت ثانية فى مسألة الأمل الذى يراوده، وهنا أدركت أن كل أمله يتمثل فى أن يكون له مكان تحت الشمس.

وقال صديقى صمواليك: «أشعر أن هذا العربى حصل على ثقتك»

والأكثر من هذا أنى حصلت على ثقته ثم قلت:صمواليك فلندع هذا العربى المسكين بل من الممكن أن نعيد له أيضا البندقية التركية. أنا واثق أنه ليس من الممكن إطلاق النار من مثل هذه البندقية.

واستدعى صمواليك يعنقله الذى سرعان ما ظهر، وأعطاه القائد البندقية التى كان يعلوها الصدأ مع الحزام الشركسى، وأمره بتجربة هذه البندقية مع الرصاص.

وأخذ يعنقله البندقية مع الرصاص، وقال: إن كل هذه الأشياء مجرد أشياء متهالكة. وابتسم صمواليك قائلا ليعنقله: «لست ملزما بتجريب هذه البندقية حتى الرصاصة الأخيرة وقم باستدعاء موسيك والأسير. وبعد انصراف يعنقله وجه صمواليك حديثه إلىَّ قائلا: «إذا لم تكن هذه البندقية صالحة للعمل فإنى سأطلق سراح العربى، أما إذا كانت صالحة لإطلاق النار فإنى سأتعامل معه.

وانتظرنا، وسمعنا فجأة صوت طلقة قوية، وابتسم صمواليك أما أنا فقد أحسست بالخوف والتزمت الصمت، وعندئذ دخل كل من موسيك ويعنقله، وكان موسيك ممسكا بالبندقية.

- إن البندقية تعمل مثل سائر البنادق. قال موسيك

- وتساءل صمواليك وأين العربى؟

- ليست هناك أية مشكلة إن عدد العرب أصبح أقل، الديك مكان له فى العربة؟

- وتساءل صمواليك مرة أخرى أين العربى؟

- إنه هناك لقد توفى

وقال صمواليك محتدا «أخبرتك بإحضاره إلى هنا وعدم قتله».

لم أقض عليه فحينما كنت أقود الأسير إلى هنا ظهر يعنقله الذى كان يحمل البندقية وحينما شاهده الأسير فقد أقدم على الهرب فأطلق يعنقله النار عليه، هذا كل ما حدث، ولا أعرف ما هو وجه المأساة.

وكانت العربة تقف أنذاك فى الصف، وكانت وجهتها صوب الجنوب، وحينما تحرك الركب بدأ بعض الشباب الذين يجلسون فى السيارة التى أمامنا فى ترديد أغنية «ألقينا السلام عليكم»

- أما أنا فقد كنت أنظر إلى قبر صديقى إبراهيم.

نسيم ديان



القنطرة

كانت تلك أزهار النرجس فى الصحراء، وشجرتان من أشجار التوت.. وفى مثل هذه الرياح كان من الممكن أن يهرب شعر «ايلانا» ويطير، وتسريحة شعر «يهودا» لم تتغير مطلقا منذ أكثر من ساعة. وكانت العيون مثقلة. ودست بحذائى «منشى».. لقد قصم الظهر ،لكـ [illegible] غريفا أن نعترف بهذا.

لقد أحب «أفرام» أن يحكى قصصا من الحرب... وكان أبى وأمى يضحكان حتى تدمع عيونهما. وعندما نزلوا جميعا إلى المخابئ، مع صفير الإنذار، دخل «أفرام» تحت السرير. «نومتى المفضلة فى ذلك الوقت». والطريق ملىء بالحفر والرياح تحمل حبات الرمال. يومان ونحن نأكل البسكويت الحلويات والتى يشوبها طعم الملح وقليل من الكمثرى الخضراء غير الناضجة وتفاح مثل تفاح «ليمور» من أصحاب البيوت ذات أسقف القرميد الحمراء... وكان من الممكن أن نضحك ولكى تغرينى أعطتنى تفاحة حمراء. وها قد مرت ساعة منذ أن قبلتها... وكان هناك طعم مختلف فى فمها.. امرأة فى سنها وطفل مثلى.

وحكى لنا «يهودا» عن زوجته.. جميلة مثلها قد تخوم، ولكن ليس فى المدينة رجال، ومن يعود من هناك لا يعود لكى يلهو مع النساء المتزوجات، وكان خيرا أن «يهودا» هو القائد وليس «رحاميم»... «اكبروا فلم تعودا مستجدين بعد»... كانت له

---

* الكاتب أحد الجنود الذين رافقوا الوحدة الإسرائيلية التى قامت باحتلال مدينة القنطرة شرق فى حرب يونية ١٩٦٧، وهى مجرد ذكريات عن المعركة استعان فيها بتكنيك تيار الوعى اى التسلسل الدرامى بالقصة بالارتداد والالتفاف إلى موقف له علاقة بالموقف أو الحدث الأصلى ويأتى ليخدمه ويكمله.

جبهة منخفضة. والملازم أول «رؤيين» المهندس من التخنيون يقول: إن رجالا مثله أغبياء مثل الحائط.. وكان يرتدى نظارة بيضاء وله بشرة وردية. ماذا يفعل إنسان مثله وسط الصحراء؟.. قبلتنى جدتى وبكت وقالت: «قبل المزوزة» * فلا يمكن أن تعلم وقلت: لماذا فجاة أقبل «المزوزة» ياجدتى؟» ولكنى قبلتها حتى لا تبكى ثانية.

قبلت «ايلانا» أيضا تحت الجسر، ولم تكن تمر عليه أى سيارة فى أعلى،... وكان من الممكن سماع أنفاسها. (وقالت) ساعود إلى «كيبوتى» حتى تنتهى الحرب. وكان عندها هناك «ايلى» جريحا ومسرحا لتفعل به ما تشاء وليفعل بها ما يشاء. غدا لن أكون هنا. لم تمر أى سيارة فى الطريق.كم من الصعب تصديق أن كل شىء أصبح لنا، كل هذه الصحراء حتى القناة... كانت «ميخال» عمرها سنة وتبكى طوال الليل ومن المستحيل أن أنام. وسمعت ضوضاء سيارات وأصوات أناس آخرين ويبدو أننا قد وصلنا إلى أى مكان، ودفعنى «منشى» فى مرفقى وصرخ فى أذنى بشتيمة... أناس كبار جدا... فلبى جندوه قبلى، وسوف يحرسوننا حتى الصباح، وفى الصباح سنواصل السير.

وصرخ النقيب «يهودا» أن نتحرك بالفعل.. فمن الصعب أن نصدق أن لديه نوايا سيئة. سوف ننام على الرمال... لقد كانت «ايلانا» وحشية وكان من الصعب احتضان نهديها وسط البستان على الرمال وكان - على ما يبدو - لها غراميات أخرى غيري. غير معقول أنه قد وجب تحركنا الآن... إن فما كبيرا مثل فم «ايهود» يستطيع أن يبتلع هذه الليلة كلها. ويجب أن نقوم فى الظلام لنجمع ما يمكن أن تلمسه أيدينا ونصعد مرة أخرى إلى السيارة العسكرية. إن «ايهود» أحمق ليهرب من الجيش ويعود إلى «نوجا» وبعد ذلك يفترقان. لقد داس «منشى» على قدمى... كن حذرا فإن من الممكن أن توقظ إنسانا بطريقة أخرى.. «إننى سأموت من أجل أن أنام... لتصمت إذن».

وفى النهاية سنصل لذلك متعبين ولكن سنصل وسنرى القناة وننام يومين.. وكانت «ايلانا» تعرف كيف تبتسم حتى تدمع عيناها... وتضربها حتى تبكى وتطلب الصفح وبعد ذلك تضع رأسها على الكتف وتعانق وتقبل وتنام مثل «ميخال» التى عمرها سنة وتبكى كل ليلة، وتطلب منى أختى كل صباح الصفح عن بكاء ابنتها الصغيرة وتقول : «عندما تصبح كبيرة قل لها أى نوع من الأطفال كانت»... ونزل «منشى» من على الأريكة ونام أسفل السيارة العسكرية وأصبح لى مكان أوسع غير مزدحم ويمكن أن أنظر جانبا.. بالكاد أشرق الصبح ولكن لم يظهر النور للآن فالساعة قبل الرابعة على ما يبدو وهناك نجوم بحجم قبضة اليد.

وضحك «منشى» قبل أن ينعس... ضحك حتى اختنق ونزل مع «يوسى» للاغتسال صباح أمس فى برج المياه الوحيد الذى على الطريق. وفى الطريق وقفت سيارة جيب خضراء، وعلى مايبدو أنها للمصريين، تميل جانبا وهى الوحيدة التى لم تكن محترقة وجديدة وتلمع فى الصباح. وجرى «يوسى» إلى الأمام أزاح عنها

* المزوزة: ملف طويل من الورق مكتوب عليه أجزاء من سفر التثنية بالتوراة فى حافظة مغلقة تحت «أكرة» الباب الخارجى للمنزل لتحل البركة على من يلمسها فى الدخول والخروج.

الغطاء وسقطت عليه يد سوداء لهيكل عظمى محترق... وضحكنا. وشتم «يوسى» وبعد ذلك سكت وفى النهاية ضحك هو أيضا.

لنأخذ غنائم من مكان آخر فلن نعود إلى الوطن بلا شىء. وقاد «يوسى» السيارة وهو يغنى ناظرا إلى الطريق أمامه وكان يوسى ينظر أمامه إلى الطريق وهو صامت. وعندما يغنى «ايهود» كان وجهه يثير الضحك. كيف يمكن أن تترك شابة بعد قضاء ست سنوات معها؟ إن «نوجا» متزوجة من «جيفرئيل مزراحى» البالغ من العمر ثلاثين عاما والذى يعمل موظفا، وكان أصلع بائسا وكان «ايهود» يضحك عندما يتذكره ويتذكر «نوجا» المسكينة.

وأشرق النور إشراقا غير كامل يمكن معه رؤية ملامح الوجه... وجه كوجه الكلب «البول دوج» وحتى اسمه لا أعرفه ولكنه يبتسم لى ويغمض عينيه ويركن رأسه على ماسورة البندقية ويتنهد.. لماذا يتنهد فجأة؟ ربما لديه أشواق لفتاة شكل «البول دوج» مثله... إنها تبتسم له وهو يبتسم لها ويتعانقان مثل كلبين «بول دوج» حقيقيين.

«احذروا فى الحراسة فى الليل. هناك فرق بين الكلاب وبين الجنود المصريين، لا تطلقوا النار بدون تحذير مسبق فكلاب كثيرة تتجول هنا»، على ما يبدو بسبب الجثث. وأكرمنى بسيجارة وابتسم وأشعل لى السيجارة وابتسم مرة أخرى. وعلى ضوء الكبريت يبدو له وجه آخر. لحية عمرها يومان وعينان حمروان وعلى ما يبدو فإن له فتاة ذات وجه حزين وأما ترتدى السواد.

... وكانت جدتى ترتدى السواد وتلتف داخل سرير أصفر. وأمى تصرخ فىَّ لكى أزورها. وأمى لم تبك أبدا، وعندما تبكى لا يمكن أن تصدقها. وفى جنازة «أفرام» الجار بكت قليلا. «أفرام» السمين الذى كان يلقى كل أزهار النرجس التى كنا نجمعها، فى النار التى يشعلها لمقاومة الناموس... لا يمكن النوم من الناموس، ويقولون إن هناك ناموسا أكثر بجوار القناة. وابتسم وجه «البول دوج» مرة أخرى، وفى هذه المرة إلى منشى، و «منشى» يشتم كعادته... لم يكن هناك أى نجم وكان الجو باردا قليلا، ورائحة الجثث تفوح من وراء اللوارى السوداء، وغراب من فوقنا وشجرة توت فى الليل وكثير من الخفافيش، وفى الصباح بقع قاتمة على الحائط. كيلو متران من الجثث وربما ثلاثة كيلو مترات. وكان هناك اعوجاج وراء الدبابة المحترقة و «منشى» يضحك. إن للصباح لونا أصفر، «كف عن رفسى».. «ليس عن قصد يا أحمق».. ياله من طريق خرب.

كان «يهودا» يقف منتصبا بجوار «يوسى»، كيف يمكن هذا؟ وعلى طول الطريق وجوه بيضاء وشعر منسق لا تبعثره الرياح. إن الرياح غريبة هذا الصباح... صباح فى الصحراء بلا دجاج... ومنذ ثلاثة أيام لاغفوة حقيقية .... ستكون لنا منازل على القناة وسوف نستطيع أن ننام ... وكان على الجسد بثور وكانت المنشفة صفراء والعرق لا يجف ... وهناك رائحة مختلطة من العفن ومن الطيب... لم تكن «ايلانا» تستخدم أشياء مثل تلك الأشياء... فقد كانت كلها رائحة الأرض... ويبدو أن سنين قد مرت منذ أن كنت هنا... الطابق الرابع... إن القناة تحت بصرك وقد ظهر اللون الأخضر من الجانب الآخر... وفى

المدينة ذات اللون الرمادى قابلت «ايلانا» التى تشبه الصورة المعلقة على الحائط ويتوق لها الجالسون أمامها هنا.. وينسجون حول جسدها الأحلام... معطف قاتم ومثير للضحك... ومساكن لا تليق... ماذا كان مصيرهم؟.

وكان الدكتور «أناحى» ممارسا عاما يسكن الطابق الرابع أمام المزرعة حيث غطت قذائف المدافع سقفها ولوثتها ببقع قاتمة.. وكان للدكتور «أناحى» زوجة وطفلان، ولد وبنت ومن الأمام الاصطبلات التى يتنفس فيها البشر آمال النصر، كانت شجرة توت وأرجوحة، وها هو بيتى... وكان حظر التجول بين السادسة مساء والسادسة صباحا وجميعهم بقمصان المساء والجو يتأرجح بين الملوحة وعدمها.

... سيجلب علينا المساء رياحا من البحر.. ولم يكن هناك على الشرفة إلا اللون الكاكى، وكان الصمت مخيما مثل صباح يوم سبت... إن «منشى» يحضر كمثرى من الصندوق... كمثرى معطبة ومرة الطعم... وكان «رؤبين» منهمكا فى الإشراف على سير الأمور، أما «يهودا» فإما نائم أو يكتب خطابات، وكانت عيناه حمروان من الكتابة وبلهاء فى نومه... وكان ليهودا امرأة جميلة، وكان ذا قلب رقيق...

وفرُّ فرس وجمل من المزرعة من الأمام... يصعدان ويهبطان على الرمال.. يختفيان ويظهران ثانية.. والفرس تصهل بينما الجمل يطوى الرمال من خلفها، يختفى ويظهر من خلفه الفرس.. واحتبست الأنفاس.. إن «ايلانا» جامحة فى غضبها.. ونهديها ضاحكان.. لقد سقطت القذائف بالأمس وسقط حائط الكنيسة الحمراء فى الجهة الأخرى من الطريق لشدة دهشتنا.. وكانت القنطرة ناعسة هذا الصيف فى حين زرعت فيها المدافع..

وكان «لايلانا» نهد معلق من هنا وآخر معلق من هناك ولكنى اليوم راهب.

«احترس من المفاجآت، فعلى بعد مسافة قصيرة منا تجمع صغير من الأعداء فلا تقترب منهم وفى ساعات الليل يجب إطلاق النار على كل خيال مشتبه فيه».

وكانت العيون مغمضة.. كانت أمى تحيك لى صديريا للشتاء وتنتظر خطابا.. خطابا واحدا يصل إلى الوطن يحمل تحيات دافئة.. خطابا «لايلانا» فالأشواق لا تعرف الخجل.. أسبوعان آخران وسأذهب إليك..

ما هذه الضجة ؟ طلقات فى الشمال.. وقفز يهودا وصرخ معلنا حدوث شىء ما و كان «منشى» يبحث عن كمثرى أخرى.. وكان كل شىء يكسوه الضباب ومن الصعب تصديق أن شيئا ما يحدث أسفل فى الشمال وقيل إن هؤلاء يطلقون النار على هؤلاء ولا نعرف من الذى بدأ؟.. سوف يوزعون الخطابات فى الصباح. وضع «رؤبين» يده على حافة النافذة وكانت قدمه فى الشرفة والأخرى داخل الغرفة، وكان كالمصدوم يحملق ناحية الشمال محاولا أن يتابع ما يحدث، وعلت عاصفة ترابية خلف المزرعة.. لقد بدأ اليوم هادئا أكثر من اللازم والآن هاهى ضجة الدبابات والعربات نصف المجنزرة قادمة شمالا من الطريق... ويبدو أن الحرب قد توقفت قبل أن تبدأ ونحن ننتظر الأوامر وسنعلم فى الحال ماذا حدث، يجب أن ننتظر تلك الأنباء بصبر. وكان «منشى» يقضم الكمثرى واحدة تلو الأخرى بلذة عجيبة وفى بطء، وكان «رؤبين» عصبيا يجفف العرق

بأطراف أكمامه.. شيء ما يحدث عنده ولا يقول... أما «يوسى» السائق فقد نام فى أقصى الحجرة منتظرا الخروج... لقد أحب «ايهود» «نوجا» حبا لا يوصف، فقد عادوا جميعا إلى الوطن فى عيد الاستقلال وبقى «ايهود» وخمسة آخرون فى المعسكر، فقد كان «ايهود» القوى الصلب محبوسا سبعة أيام لضربه طباخاً فى «ميستنج»... ثلاث ساعات من البكاء والعينان تخجلان أن تنظرا إلى «نوجا» الجميلة... ياله من عيد استقلال فريد... «ايهود» فى الجنوب و «نوجا» فى الشمال والمسافات تفصل بينهما... واستند «يوسى» على جانبه الثانى وتنهد.. كانت «ايلانا» تعرف كيف تبكى فى ساعات المتعة وتفرح فى ساعات الحزن... وصرخ «يهودا»: يجب أن نكون فى السيارة العسكرية بعد دقيقتين أو ثلاث... إن سيارة الخدمات الطبية قادمة وعلينا إخلاء الجرحى»... أهذا كل شيء؟ لقد كانت المعركة أقصر من أن نشترك فيها نحن ايضا... وكان من الصعب النظر إلى وجوههم فقد جعلهم الغبار متشابهين، وتأوه جريحُ أسفل السيارة العسكرية فصدره مغسول بالدم والدم فقط هو الذى يضيء هذا المساء... إن العدادات مطفأة والقلب لا يفهم شيئا كان «جبرائيل مزراحى» من السرية الثانية احتياط هو المصاب الوحيد فى حادث اليوم ولن يعيش حتى الغد.

«.. إنكم تحتاجون إلى راحة قصيرة... هاهى الكمثرى والحلويات والسجائر المقوسة.. إن الليلة مظلمة أكثر من اللازم ومن الممكن توزيع الخطابات الآن بعد كل شيء... وحاول «يوسى» أن يضحك... وهو يستطيع أن يسبب الضحك بسهولة بوجه مثل وجهه وبعينيه غير الجادتين...

وكان لى خطاب أصفر «فاقع» يبدو انه تعطل عدة أيام حتى وصلنى. كان خطه صغيرا ومبعثرا... ربما تعجب لهذا الخطاب ولتوقيته غير المناسب بالمرة.... «إن» «ايلى» يحتاج لى وأنا لست سعيدة بذلك كثيرا. إن الوقت غير مناسب للحفلات وسوف يتم الزفاف هنا فى المزرعة... لا تكرهنى... إن «ايلى» يطلق لحيته وله عينان حزينتان وشعر مبعثر... سوف أتذكرك وأتذكر حماستك الزائدة... أمى ترسل سلامها لك وكذلك أبى و «عينات»... إن الطبيعة ساحرة فى الشمال، إنك تعلم بالتأكيد كم من الصعب أن أكتب خطابا كهذا، ولكن تتضاعف الصعوبة فى إنهائه..» إننى لا أستطيع أن أختم خطابى ولا أعرف! «هل انتهى كل شيء بيننا.. إن» إيلانا» حمقاء وبلهاء وهوائية. «لتشغل لى سيجارة يا «منشى» فأنا سأحافظ على السيجارة الأخيرة التى معى».

وتعالت أصوات الصراصير.... وكان من الممكن الإصغاء إلى شيء ما.. وكان الرشاش «العوزى» يزداد ثقلا والطريق يظهر من الأمام ومن خلفه ظهرت الكنيسة... كانت القنطرة مدينة عربية ليس فيها مساجد وكانت متلبدة وصامتة ولم تكن الأجراس تدق.... ووجد «منشى» فتاة فى السوق من خلف الكنيسة، تلك السوق الذى لا يرونه من هنا.... فتاة عمرها ست عشرة سنه لها صدر يثير الإغراء وعينان سوداوان وشعر قذر وأسنان بيضاء صغيرة... من الممكن اغتصابها بسهولة وأن تقول لها كلمة حب فى اذنيها.. ولكنها ردت بالعربية بلعثمة وشتائم ولعنات وعنف... وابتسم «منشى» وسوف يحتفظ بسره وكذلك الفتاة.

.. ومن اليسار تزدحم البيوت وتكتظ باللاجئين الذين لا نعرفهم «ومن المخيف الدخول هناك حتى فى النهار»، وقال «يهودا» إن المشاكل تظهر هناك فكيف يمكن العيش فى اصطبلات طينية كهذه؟ وتبدو منهم المشاكل أيضا؟.

... همست ايلانا لى كذبا وصدقت كلامها... كان «ايلى» جريحا وكان صديقا للأسرة لا خطر منه، فقد كان كل حبها لى... وفى كل ليلة كان له اكتشاف جديد... إن طعم الفم معروف ومؤلم... لتضربها حتى تصرخ وتبكى وتذهب لحال سبيلها...

... بعد سنوات ستكون ايلانا قد سمنت وانحنت وأصبحت شمطاء لا تصلح للحب،... سيصبح ايلى جريحا ومقيدا فى مقعد المعوقين، والرياح تكتشف فيهم أشياء من الممكن تغطيتها فقط عن عيون الناس، وأصبحت العيون حزينة والصدر متهدلا، ومن بعيد ستحاول أن تهمس بشىء ما؟ يقترب مقعد «ايلى» ويأتى من الأمام وهو بداخله.. ستتعثر «ايلانا» وتسقط فى حفرة لا يرونها ولكنهم يسقطون داخلها والطين يغطى وجهها فتدمع عيناها، لقد أصبحت «ايلانا» مثل البركة ويصد ايلى وجهه عنها ويبتسم فى ارتباك...

... بدون ساعة يمكن أن تقيس الوقت مع شعاع الضوء الأول فقط، بعد ساعة يمكن العودة إلى الفراش والاستلقاء بين البطاطين الملوثة وأن أكتب خطابا للوطن فيه تحيات دافئة.

... الجو بارد أكثر من اللازم... وهذا دليل على قدوم الصباح، وبدت الكنيسة ككتلة متضخمة كبيرة. وقمت مرة أخرى بعدد من الدورات حول المبنى، وازداد الرشاش العوزى ثقلا وكان الطريق خاليا، وعم الخواء طوال الليل بلا أثر للحياة. والضوء حتى الآن باهت ومن الممكن تمييز خطوط البيوت الصغيرة من اليسار.

ويبدو أن الخيال الذى بدا لى من هناك فى الصورة مثلثة كهذه، بعد قليل سيظهرها الضوء ونراها بوضوح... وخفق القلب قليلا، ولم يعد العوزى ثقيلا.. لا داعى أن أناديه ليتوقف... جاء أو لم يأت، والضوء بزغ أو لم يبزغ، فليس هناك أوثق من العوزى المستعد، وسمعت أصوات طلقات الرشاش فى الهواء... ليتوقف ذلك الرجل هناك... ليتوقف عن الاقتراب.

«وسمعنا صرخات من الطابق الرابع.. «من أنت؟» شيخ مجعد الوجه ومتلعثم ذو عباءة سوداء طويلة ورائحة مفزعة، حتى رائحة الصباح لا تقدر على إزالتها... «إلى الكنيسة».. كان عمره سبعين أو ثمانين وكان طويلا كالرمح.. «تعال أيها الشيخ حتى لا يرونك»... «شكرا يا افندم»... «ها هو الطريق ومن هناك إلى الكنيسة».

ويرق ضوء ودمعت العيون من هذا الصباح الملعون، كان الرمل يلمع والبيوت تبرق والعوزى يلمع... شيخ أحمق وملعون فى صباح بارد هكذا... «من هذا الذى يسرع نحو البيت؟... كان قميص «رؤبين» منزوعا ونظارته معلقة على أنفه.. «ماذا حدث؟»

«ومن هذا الأسود الذى على الطريق؟ أعطنى العوزى الذى معك وسمعت صوت مجموعة من الطلقات أمام الكنيسة وفى ضوء الصبح اللامع ظهرت عباءة سوداء على الطريق تعصف بها الريح التى حملت معها هواءً عليلا من البحر، وطلب رؤبين تفسيرا لما حدث... وغمضت عيناه من الألم... «نظف العوزى وأعده لى مرة أخرى»... من كان هذا أيها الأحمق ؟.

... «شيخ فى الثمانين من عمره»... «ولماذا هذا الضحك؟»

...«لقد قتلت شيخا من شدة الخوف وأنا أنظر إليك ولا أضحك أيها الأبلة».

وتصبب رؤبين عرقا هذا الصباح، رغم أن الصباح كان باردا جدا، وسقطت القذائف طوال الصباح وكانت القنطرة تصدح بالمارشات العسكرية ونحن فيها وتاركوها، وتجمعت المعدات والوجوه الشاحبة فى السيارة العسكرية، وفى الجهة الأخرى من النفق تشتعل الحقول... وعبر الطريق وأمام المزرعة كانت هناك عباءة سوداء تتطاير من الريح كالنقاب، وجمل وفرس يصهلان ويصعدان على الرمال.. والنيران تأكل الحقول... وبحث «رؤبين» حوله عن غفوة قليلة بعد تلك الليلة الطويلة.





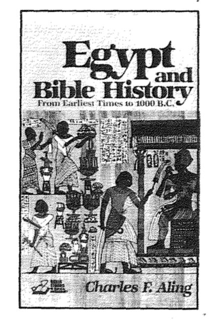
المكتبة العالمية

ح.ط

مصر والتاريخ التوراتى

يعتبر هذا الكتاب واحدا من الكتب القليلة التى تهم فريقين من القراء معا، هما: الفريق المهتم بالحضارة المصرية القديمة، والفريق المهتم بالكتاب المقدس، فضلا عن القراء الآخرين المهتمين بكل ما يتعلق بالحضارات القديمة بصفة عامة؛ فهو إذن كتاب عن علم المصريات، وعن تاريخ اليهودية وعن الحضارة القديمة فى الوقت نفسه.

ومؤلف هذا الكتاب تشارلز الينج Charles F. Aling؛ رجل جمع بين الثقافة الدينية والتخصص فى علم الآثار عامة والمصرولوجى خاصة، وقد أهله ذلك ليصبح أستاذا فى شئون الكتاب المقدس والعهد القديم حيث حصل على الدكتوراه من جامعة مينيسوتا فى التاريخ القديم، كما زار مصر مشاركا فى بعثات أثرية عامى ١٩٧٢ و ١٩٧٨.



غلاف كتاب: مصر والتاريخ التوراتي

ويبدأ المؤلف عمله فى هذا الكتاب من حيث انتهى رواد علم المصريات الكبار فى النصف الأول من هذا القرن، معترفا بأن فضل مصر على الحضارة الغربية قد أصبح محسوما منذ أعمال المصرولوجى الأمريكى «جيمس هنرى برستيد»، خاصة فى كتابه عن تاريخ مصر A History of Egypt - 1946. ولعل القارئ يعرف أيضا لهذا العالم الكبير كتابيه الآخرين المترجمين إلى العربية: (فجر الضمير) و (تطور الفكر والدين فى مصر القديمة).

ومع إقرار المؤلف بفضل «برستيد» وريادته، فإنه يدرك أنه إذا كان تاريخ مصر مهما لدارس الحضارة الحديثة، فإن أهميته لدارس الكتاب المقدس تتضاعف مرات، فمصر كما يرى المؤلف، كانت جزءا أساسيا

من عالم (العهد القديم) شأنها فى ذلك شأن آشور وبابل ودمشق، وحتى إسرائيل نفسها ولا عجب فى أن تحظى بمنزلة خاصة فى الكتاب المقدس، خاصة الأسفار التنبوئية: اشعيا ASaiah وارميا Jeremiah وحزقيال Ezekiel، وفى هذا الأخير نبوءات طويلة استغرقت أربعة فصول (٢٩ - ٣٢) عن مستقبل مصر.

يخصص المؤلف الفصل الأول من كتابه لأول اتصال معروف بين المصريين والعبرانيين حين وفد إبراهيم إلى مصر، ويحاول المؤلف أن يحدد هذا التاريخ بفترة الانتقال الأولى التى تفصل فى مصر بين الدولة القديمة والدولة الوسطى أى أواخر الألف الثالثة قبل الميلاد، غير أن المشكلة التى ينبغى أن نلفت النظر إليها، هى أن المؤلف يعتمد التسليم المطلق بما ورد فى العهد القديم من تاريخ موثوق به - على حد قوله - وهو السنة الرابعة من حكم سليمان التى يحددها سفر الملوك سنة (٩٦٦) قبل الميلاد، ثم إنه يعود القهقرى حسب ما ورد فى الأسفار الأخرى من أن الخروج من مصر كان قبل (٤٨٠) عاما من حكم سليمان، وأن دخول يعقوب إلى مصر قد تم قبل (٤٣٠) عاما من الخروج عندما كان عمره مائة وثلاثين عاما. وهذه التواريخ لا ينبغى أن تؤخذ بحرفيتها، لأننا سنستطيع بهذه الطريقة أن نصل إلى أن أبانا «آدم» عليه السلام، كان حيا فى الفترة التى كانت الحضارة المصرية فيها تأخذ طريقها نحو النضج وإتمام الوحدة فى عصر ما قبل الأسرات!

أما الفصلان الثانى والثالث، فيدوران حول إقامة يوسف فى مصر، ويستعرض فيهما المؤلف مختلف الاحتمالات والترجيحات معتمدا بشكل أساسى على ما ورد فى النصوص المقدسة، وإن لم يمنعه ذلك من الاستعانة بنتائج البحوث الأثرية، غير أن اعتماده على الوثائق الأثرية يزداد بصورة واضحة فى الفصلين التاليين اللذين ناقش فيهما قضية الخروج من مصر، حيث نجد مناقشة واسعة لكافة الاجتهادات التى قدمها علماء المصريات حول هذه الحادثة، مثل المصرولوجى الإنجليزى فلندز بيترى F. Petrie الذى اقترح عام ١٢٢٠ق.م. تاريخا للخروج؛ وهو تاريخ متأخر إذا قيس بالتاريخ المبكر ١٤٧٠ ق.م. الذى رجحه جون بيمسون John .J. Bimson، ويميل المؤلف إلى القائلين بالتاريخ المبكر مؤيدا رأيه بنتائج البحوث الأثرية فى الأردن، حيث ثبت أن هناك سكانا وافدين نزحوا فجأة حوالى عام ١٤٠٠ق.م.

أما الفصل السابع، فقد أداره المؤلف حول (إسرائيل والتاريخ المصرى المتأخر)، وهو التاريخ الذى سطع فيه نجم إسرائيل فى المنطقة تحت حكم داود وابنه سليمان، بعد الفراغ الذى خلفه ضعف مصر أواخر عصر الرعامسة. ويتناول المؤلف فى الفصل الثامن والأخير عناصر الاتصال الثقافى بين مصر وإسرائيل؛ وعلى الرغم من أنه يقر بضخامة ما تدين به إسرائيل لمصر ثقافيا، إلا إنه يرى أن الاتصال الثقافى بين الشعوب لا يمكن أن يسير فى اتجاه واحد على طول الخط، ومن هنا يجتهد المؤلف فى إثبات بعض العناصر التى تسربت إلى مصر من التراث العبرى، خاصة فى مجال اللغة.

يحاول المؤلف أن يثبت رفضه للمنهج المجازى Allegorical Method فى دراسة التاريخ، ويأسف لشيوع هذا المنهج هذه الأيام، حيث يتم إخضاع التراث الفكرى الإنسانى لكلمة الله بمعناها الحرفى، وربما كانت هذه هى الحسنة الكبرى فى هذا الكتاب .

أما الأفكار المبثوثة فى صفحات الكتاب - عن قصد أو غير قصد - فكثير منها ينبغى أن ننبه إلى خطورته، فمثلا يحاول المؤلف أن يفصل مصر عن أفريقيا ليربطها بالشرق الأدنى، (أو الشرق الأوسط كما يلهج بذلك الجميع هذه الأيام)، ومن المضحك أنه يجعل النيل السبب الأساسى فى عزلة مصر عن أفريقيا!.

ومع أن الكتاب قد صدر فى مطلع الثمانينيات، إلا أن علاقته بما يدور الآن لا ينبغى أن تغيب.

المكتبة العربية

رشاد عبد الله الشامى

عجز النصر- الأدب الإسرائيلى وحرب ١٩٦٧*

تنطلق الفكرة المحورية فى هذا الكتاب، من حقيقة أنه بالرغم من انتصار إسرائيل فى معظم الحروب التى خاضتها ضد العرب، إلا أن هذه الانتصارات لم تحل مشكلة الوضع الإسرائيلى الحرج، مما يجعل مقولة الفيلسوف الألمانى هيجل عن «عجز النصر» مقولة ملائمة للمأزق الإسرائيلى، الذى جعل الإسرائيليون يواجهون بعد كل انتصار مشاكل أكثر تعقيدا. إن الدولة الصهيونية قامت أساسا على انتصار سعى فى نقل السكان الفلسطينيين، وهو الانتصار الذى كلفهم عدم راحة البال، والشعور بالذنب لدى قطاع كبير من ذوى الحساسية الإنسانية من مفكريهم ومثقفيهم، والانتصار الثانى عام ١٩٥٦، أدى إلى دخول مصر، أكبر دولة عربية، فى الصراع ضد الوجود الإسرائيلى فى المنطقة العربية، وانتصار ١٩٦٧ ترك الإسرائيليون يعانون من مشكلة السكان العرب، التى كانوا قد ظنوا أنهم حلوها فى عام ١٩٤٨، وكانت حرب لبنان ١٩٨٢ أسوأ خطوة قامت بها العسكرية الإسرائيلية، لأنها نقلت الوجود الفلسطينى من لبنان ليستقر فى الضفة الغربية ويقود الانتفاضة. وإذا كان التاريخ المعاصر للصراع العربى الإسرائيلى قد جعل دولة إسرائيل فى حالة من الحروب المتواصلة، بحيث إنها بين حرب وأخرى، تستعد لخوض حرب جديدة، فإن هذه الحروب أصبحت بمثابة المحور الزمنى الذى تتحرك إسرائيل وفقاً له فى كل مجالات حياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية. إن التاريخ الأدبى والاقتصادى والاجتماعى فى إسرائيل يتم تقسيمه وفقا

* صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٠ عن دار (فكر للدراسات والنشر والتوزيع) بالقاهرة، لمؤلفه الدكتور «رشاد الشامى» والعرض المقدم هذا بقلم المؤلف.

للحروب وتواريخ نشوبها. وهى الخطوط الحمراء التى ينتهى عندها جيل ويبدأ بها جيل وعصر جديد. ففى إسرائيل تتدفق الاصطلاحات والتعبيرات المرتبطة بهذه الحروب، فهناك أدباء حرب ١٩٤٨، وأدب حرب ١٩٦٧، وأدب حرب يوم الغفران، والاقتصاد الإسرائيلى بين حرب سيناء ١٩٥٦ وحرب يونيو ١٩٦٧، والمسرح الإسرائيلى بعد حرب ١٩٧٣، والخريطة السياسية بعد حرب ١٩٧٣... إلخ. إن الحرب فى إسرائيل على حد قول عالمة النفس الإسرائيلية عاميا ليبليخ: «هى جزء من الماضى، ومن الحاضر، والمستقبل. إنهم يأملون فى السلام، ولكن لابد من الاستعداد للحرب القادمة. إن الأسئلة المعتادة فى حياتنا هى: ما هو الوقت الباقى حتى الحرب القادمة؟»

وهكذا فإن أدبيات الفكر الإسرائيلى زاخرة بمثل هذه الرؤية التى تنظر إلى الحرب باعتبارها قدر حتمى وهوة جبرية لامناص منها من أجل ضمان الوجود الإسرائيلى، بما تنطوى عليه هذه الرؤية من إحساس بأن الموت الذى تنطوى عليه الحروب يسير فى أعقابهم كوقع الحافر على الحافر دون خلاص.

ومن هنا فقد اهتم مؤلف هذا الكتاب كأستاذ متخصص فى الأدب العبرى الحديث والمعاصر بدراسة وتتبع ذلك التيار من الأدب الإسرائيلى الذى يندرج تحت اسم «أدب الحرب». وقد قام بدراسة لأدب حرب ١٩٤٨ من زاوية تتبع ذلك الاتجاه الذى حاول أن يبدى قدرا من التعاطف الأخلاقى والإنسانى للمأساة التى حدثت لأبناء الشعب الفلسطينى إثر كارثة حرب ١٩٤٨، وذلك فى دراسة تحت عنوان «الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب - دراسة فى أدب حرب ١٩٤٨، مع ترجمة قصة «خربة خزاعة» للأديب الإسرائيلى ساميخ يزهار» وقد كشف فى هذه الدراسة عن زيف محاولات تفريغ الضمير التى يقوم بها بعض الأدباء الإسرائيليين فى محاولة لإعفاء أنفسهم من مسئولية ما حدث من فظائع للفلسطينيين وطردهم من ديارهم، بالرغم من أن بعضهم شارك بالفعل فى هذه الأعمال.

ونظرا لأن النتاجات الأدبية عن آثار وردود فعل الحروب على مجمل النسيج العام للمجتمع الإسرائيلى بصفة عامة، وعلى الشخصية اليهودية الإسرائيلية بصفة خاصة (صدرت للمؤلف دراسة هامة بعنوان «الشخصية اليهودية الإسرائيلية والروح العدوانية»، فى سلسلة «عالم المعرفة»، رقم ١٠٢ يونيو ١٩٨٦) تعتبر من الأهمية بمكان لكل من يريد أن يتعرف على بعض إيقاع الحياة داخل هذا المجتمع الغريب التكوين والأطوار، ونظرا لأن دراسة الأدب الإسرائيلى، تعين فى كثير من الأحيان على قراءة السياسة الإسرائيلية باعتباره مرشدا لتوجهاتها ولتوترات المجتمع، والإحساس بالاغتراب، والبحث الدائب عن الأمن والتواصل الإنسانى، وحك جراح مراحل العذاب التاريخية.. إلخ، فإن هذه الدراسة عن مشاعر «عجز النصر» فى الأدب الإسرائيلى عن حرب ١٩٦٧ تسعى للكشف عن الوجه الآخر للانتصار العسكرى الإسرائيلى، وهو وجه السأم من الحروب، والرغبة فى حياة تخلو من رائحة الموت التى تطاردهم فى كل يوم وتحرمهم من الأمل فى تواصل الحياة الهانئة وممارسة الحب بلا قلق على مستقبل الأبناء الذين يقومون دوما على الأطماع التوسعية، كموتى بلا ثمن. إن النصر العسكرى عندما يتحول إلى زهو فارغ لايحقق السلام وعندما يتحول إلى شارات وأوسمة تعلق على صدور المتعجرفين من القادة العسكريين الذين يقفون فى زهو مزيف على جثث الضحايا، دون أن يحقق لأبناء الشعب الأمن والعيش فى سلام، يصبح نصرا عاجزا. وقد حفلت الكثير من النتاجات الأدبية عن حرب ١٩٦٧، وبالذات فى إثر نشوب حرب الاستنزاف عام ١٩٦٩، بالكثير من التعبيرات الصارخة عن هذه الأحاسيس. وهذا الجانب من أدب حرب ١٩٦٧ الإسرائيلى، هو ما يتناوله هذا الكتاب. وقد تناول الكتاب فى هذا الصدد كافة جوانب الأدب العبرى الإسرائيلى عن حرب ١٩٦٧ التى تكشف عن هذا البعد الإنسانى الرافض لكل الاعتبارات الأمنية

الإسرائيلية، والرافض لكل دعاوى التوسع المستوحاة من الأيديولوجية الصهيونية، لدرجة أن أحد شعراء إسرائيل، وهو مائير شيلاف، قد نشر قصيدة عكست كلماتها كل هذه المشاعر حيث يقول:

ليس هناك موطئ قدم فى هذه البلاد

ولو كان كل آباؤنا قد ساروا فيه أغلى عندى من جثة الفتى المتعفنة.

يتناول الكتاب:

١ ـ الأدب الريبورتاجى (الوثائقى) عن حرب ١٩٦٧:

وهو ذلك النوع من الأدب الذى يشتمل على كثير من قصص الصحفيين شهود العيان الذين رافقوا الجنود فى المعارك ووصفوها بصورة واقعية جعلت هذه الكتب تلقى رواجا واسعا. ومن أهم الكتب التى صدرت فى هذا الصدد وتعتبر نموذجا للأدب الريبورتاجى كتاب «حديث المحاربين» الذى صدر فى أكتوبر ١٩٦٧ وهو عبارة عن محادثات مع عدد من أعضاء «الكيبوتسات» (المستعمرات الاشتراكية) الذين اشتركوا فى هذه المعارك. والكتاب حافل بمادة خصبة لدراسة نفسية المقاتل الإسرائيلى عشية عودته من الحرب وبعد تحقيقه لانتصار لم يكن يحلم به. ويتناول الكتاب رصدا لاتجاهات مقاتلى «الكيبوتس» (٢٥٪ من عدد المقاتلين الإسرائيليين بالرغم من أن سكان الكيبوتسات لايتجاوزون ٥٪ من مجموع سكان إسرائيل) تجاه القضايا التالية:

١ ـ اتجاهاتهم إزاء أنفسهم بوصفهم شعباً

٢ ـ اتجاهاتهم إزاء إسرائيل بوصفها دولة.

٣ ـ اتجاهاتهم إزاء الجيش الإسرائيلى وقادته

٤ ـ اتجاهاتهم إزاء الحرب

٥ ـ اتجاهاتهم إزاء العرب

٦ ـ اتجاهاتهم تجاه الجيوش العربية

وقد كشف تحليل مادة هذا الكتاب عن الكثير مما ينتاب نفوس الشباب الإسرائيلى من كراهية للحروب وعدم الرغبة فى التحول إلى محتلين ورفض الإرغام على القتل والتدمير وعمق الإحساس بالانتماء اليهودى الشامل تاريخيا ونفسيا والإحساس بالخوف من أن مصير اليهود حتى فى دولة إسرائيل معلق فى كف القدر والخوف من الإبادة، وهو الخوف المرتبط بذكرى النازية، والتعاطف مع مشاهد اللاجئين الفلسطينيين، الذين أثاروا فى نفوسهم ذكرى الأقارب أثناء مرحلة النازية... إلخ.

والكتاب الريبورتاجى الثانى هو كتاب «مكشوفون فى برج الدبابة» لشبتاى طيبت وهو كتاب يتناول فصول القتال الذى دار على الجبهة الجنوبية «قناة السويس» بواسطة الطوابير المدرعة الإسرائيلية بقيادة العميد يسرائيل طل قائد سلاح المدرعات فى حرب ١٩٦٧. وفى هذا الكتاب يتحول قادة إسرائيل إلى آلهة خرافية، وخاصة بعد أن يتعرض لتاريخ سلاح المدرعات الإسرائيلى وبلورة مبادئه القتالية. ويتطرق الكتاب فى جزئه الأخير إلى وصف معارك المدرعات واستخلاص الدروس العسكرية منها وخاصة بالنسبة لمعركة رفح ضد دبابات الستالين الثقيلة المصرية. ومن القضايا التى يركز عليها الكتاب قضية عدم وجود طرق مبلورة للانضباط العسكرى فى سلاح المدرعات الإسرائيلى، ويرى أنها من المشاكل المؤرقة للغاية فى جيش الدفاع الإسرائيلى.

٢ ـ القصة القصيرة والرواية الإسرائيلية بعد حرب ١٩٦٧

يتناول هذا الجزء بعض نماذج من القصة القصيرة والرواية الإسرائيلية بعد حرب ١٩٦٧ عبرت عن معظم ـ إن لم يكن كل ـ تيارات الأدب العاكسة «لعجز النصر» فى صوره المختلفة التى سادت المجتمع الإسرائيلى فى أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧ هى:

١ ـ قصة «شكسبير» للأديبة الإسرائيلية **شولاميت هرأوبين**، وهى قصة قصيرة تعبر عن اتجاه التبريرية العدو...

الإسرائيلية من خلال معالجة «لعقدة الإحساس بالذنب» في الأدب الإسرائيلي تجاه ما حل بالفلسطينيين أثناء معارك حرب ١٩٤٨.

٢ - قصة «الباحث عن الشراء» للأديب الإسرائيلي **شمعون بري**، وهي قصة تعبر عن تيار الفساد السياسي والاقتصادي الذي ساد إسرائيل في أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧، وانفتاح جميع الأبواب في الحياة الإسرائيلية أمام رجال المؤسسة العسكرية القدامى والجدد لكي يثروا بغير حساب.

٣ - قصة «بعد الحرب بيوم واحد» للأديب الإسرائيلي **يجال ليف**، وهي قصة تعبر عن الرفض النفسي للحرب من جانب أحد الجنود الإسرائيليين حتى في ظل مشاعر الانتصار.

٤ - قصة «اللقاء الأخير» للأديب الإسرائيلي **مردخاي طبيب**، وهي قصة تعبر عن الانهيار النفسي الذي تؤدي إليه نتائج الحروب وخاصة سقوط الضحايا من الأقارب والأحباء.

٥ - قصة «في بداية صيف ١٩٧٠» للأديب الإسرائيلي **أ. ب يهوشواع** وهي عبارة عن صرخة ضد الحرب وتجسيد لصراع الأجيال في إسرائيل وجو العزلة والغربة المميز للأجيال في إسرائيل في مواجهة قضية الموت ومحاولة تحديد من المسئول عنها.

٦ - رواية «والله يا أمي إني أكره الحرب» للأديب الإسرائيلي **يجال ليف**، وهي رواية لاتتناول الحرب كوقائع عسكرية بل تلك المعارك التي دارت في أعماق نفس المؤلف، وحول ما يمليه الضمير والعدل وما يمليه الخوف من الحرب والتعلق بالحياة والإخلاص للرفاق، من وجهة نظر مقاتل ذاق أهوال الحروب.

٧ - رواية «الحرب تحب الرجال الشبان» للأديب الإسرائيلي **يجال ليف**، وهي رواية ليست عن حرب يونيو ١٩٦٧، بل عن الحروب اليومية التي تدور بين قوات الاحتلال الصهيوني والمناضلين الفلسطينيين في المناطق المحتلة من خلال الواقع الحقيقي، واقع النيران والدم، والنفاق والدهاء، واقع حرب الصراع بين الطغمة التي تحاول تثبيت ما حققته بقوة السلاح وتجعله أمرا واقعيا أبدياً، وبين العناصر الفلسطينية التي حملت السلاح لاسترداد الحق السليب، وهو الواقع الذي يدفع حياته ثمنا له أشخاص لاتعني لهم هذه الأطماع التوسعية شيئا ويتوقون للعيش في دعة وسلام.

٣ - القضية الفلسطينية في الأدب الأسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧:

ويتناول هذا الفصل بشكل مركز ذلك التغيير الملموس الذي حدث في الموقف من العرب الفلسطينيين، وهو الأمر الذي لم يكن ملموسا من قبل، لدى أي قطاع من قطاعات المجتمع الإسرائيلي. لقد أثرت الحرب بصورة مفاجئة تأثيرا مزدوجا على المجتمع الإسرائيلي. لقد أثارت مشاعر متطرفة وأساطير دينية وقومية بين قطاع من الإسرائيليين الدينيين، وأثارت لدى قطاع آخر، وخاصة من بين ذوي الوعي والمثقفين، ما يمكن أن نطلق عليه «أزمة ضمير» أو «عقدة الإحساس بالذنب». لقد بدأ ينمو بعد الحرب مباشرة وعي واضح، بأن إسرائيل بتعريتها للعرب في إثر الهزيمة قد أخذت على عاتقها، على الأقل، قدرا من المسئولية الأدبية عن مصيرهم. لقد أصبح هناك إحساس لدى الكثيرين من المثقفين الإسرائيليين بالشك تجاه القضية التي يموتون من أجلها لأنهم يموتون من أجل شئ قائم أساسا على الظلم. وقد أكد هذا الاتجاه أن الادعاءات الصهيونية في فلسطين ليست مطلقة، بل ومساوية في قيمتها من الناحية الأدبية والسياسية لحقوق عرب فلسطين. وكانت نتيجة ذلك أن انطلقت في إسرائيل نداءات حماسية ببذل جهود فورية من أجل تشجيع إنشاء دولة فلسطينية في المناطق المحتلة.

وقد تناول هذا الفصل تأكيدا لهذه الاتجاهات قصة «في مواجهة الغابات» للأديب الإسرائيلي **أ. ب يهوشواع** التي نشرت عام ١٩٦٨، والتي يدور محورها حول جذرية الوجود العربي في فلسطين،

والتشكيك في ما يسمى «الحق اليهودي» في فلسطين.

٤ - مراثي النصر في الشعر الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧:

وقد تناول هذا الفصل تلك المراثي الشعرية التي حفلت بها صحف إسرائيل بعد هدوء نشوة النصر من خلال عدة محاور رئيسية هي:

١ - الحساسية الشديدة في نفسية اليهودي الإسرائيلي تجاه قضية الموت والخسائر البشرية في الحروب، حيث يوجد في المجتمع الإسرائيلي دائما توتر بين تبرير الموت والتضحية في الإطار الشامل للمجتمع الذي يحارب من أجل وجوده، وبين عدم العدل والمشروعية الذي يكتنف الموت بالنسبة لأبناء هذا المجتمع، وخاصة وأن تجربة النازية ما زالت ماثلة في اذهان أبناء هذا الجيل من الإسرائيليين، ولذلك فهم يعتبرون أن أي تجربة موت أخرى إنما هي إضافة لكأس مليئة حتى حافتها، ومن هنا فداحة الإحساس بالثمن الذي ما زال يسدد، وفداحة الألم الذي يسببه الموت، والذي يجعل من هذه الدولة بمثابة «البلد التي تأكل ساكنيها».

٢ - المحور الثاني هو شيوع تناول الشعراء الإسرائيليين للقضية الأزلية بحتمية مواجهة الموت لدى اليهودي من خلال تلك الأسطورة اليهودية التي تسمى «التضحية بإسحق» والتي تسمى بالعبرية «هعقيدا»، والتي تدور حول ما ورد في التوراة حينما لم يتردد إبراهيم (الجد الأكبر لليهود حسب الرؤية اليهودية للتاريخ) في ذبح ولده الوحيد والمحبوب، عندما طلب منه الرب ذلك، وافتداء الرب له بكبش سمين بينما كان السكين فوق عنق الغلام. ويرى شعراء إسرائيل أن هذه الأسطورة قد بدلت ضحاياها حيث يتولى قادة إسرائيل دور الآباء البائد ويضحون بالأبناء على مذبح أطماعهم في سبيل قضية تبدو مغرية، ولكن دون أن يفتديهم الرب بكبش سمين !

وهذا الجزء فيه عدد من القصائد التي تعبر عن هذين المحورين وتكشف عن مدى الإحساس بفداحة الموت بلا ثمن والحلم بلحظة من الأمن والسلام .

٥ - طفرات الغضب والسخط في المسرح الغنائي الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧:

من الظواهر الجديرة بالرصد في الواقع الإسرائيلي بعد حرب ١٩٦٧، شيوع ظاهرة المسرح الغنائي الانتقادي الساخر الذي لم يتورع عن ذبح كل الأبقار المقدسة في إسرائيل على مشهد من قادتها، ومن كل القوى الدينية المتطرفة والقوى اليمينية الفاشستية. وكان الاسم البارز الذي ملأ هذه الساحة وعبر عن هذه الظاهرة وتحول إلى مؤسسة فنية فريدة وقائمة بذاتها هو اسم الكاتب المسرحي الإسرائيلي حانوخ لفين، الذي بدأ في كسب شهرة شعبية واسعة بين قطاع كبير من الشباب الإسرائيلي الرافض لرؤى المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، بعد أن مثلت مسرحيته الأولى «أنت وأنا والحرب القادمة» وقد كتب لفين عددا من المسرحيات الغنائية الانتقادية الساخرة التي تتضمن عددا من الأغاني عالجت مسائل حساسة وموجعة في أن واحد مثل فقدان الأبناء في الحروب، والترمل، ومسألة معوقي الحروب، والسخرية من شعارات المؤسسة الصهيونية الحاكمة وأسلوب معالجتها للقضايا السياسية المطروحة مثل هل الأراضي التي احتلتها إسرائيل هي أراضٍ محتلة أم أراضٍ محتفظ بها أم أراضٍ محررة؟! وقد تناول هذا الفصل لحانوخ لفين مسرحية «أنت وأنا والحرب القادمة» التي تتناول قضية أن دائرة الحروب المغلقة التي تخوضها إسرائيل لن تمنحهم الأمن والسلام أبدا، وأن سيف الموت سيظل معلقا فوق رقابهم دون فكاك وقضية أن الحياة أغلى من الموت، حتى ولو كان هذا الموت من أجل حرب عادلة، لأن جانبية الحياة أقوى من جانبية الموت عند الإنسان، وخاصة إذا كان هذا الموت هو موت في مواجهة شعار «اللاخيار» الذي ترفعه الصهيونية منذ قيام دولة إسرائيل لتبرير تقديم أبنائها قربانا

على منبع الحروب اللامقدسة. والمسرحية الثانية هى مسرحية «ملكة الحمام» التى عرضت فى ذروة حرب الاستنزاف بين مصر وإسرائيل عام ١٩٧٠، وأحدثت ردود فعل عارمة لم يحدثها عمل أدبى أو مسرحى فى إسرائيل من قبل، وتعرض حانوخ لفين لموجة انتقاد شديدة من كافة القوى الدينية واليمينية الصهيونية ومن رموز المؤسسة العسكرية لأنه ذبح على مشهد من الجميع كافة الأبقار المقدسة فى معبدهم. وقد أوقف عرض المسرحية بعد هذا الهجوم الشديد، ولكن النقاد الإسرائيليين أجمعوا على أن إسرائيل بعد هذا العرض المثير لم تعد هى إسرائيل قبلها. ويمكن القول بأن **حانوخ لفين** قد اعتصر من قلبه فى شرايين هذا العمل المسرحى كل الحزن والسأم والدموع السامة التى تخثرت فى ضمائر أعداء الحرب فى إسرائيل دون أن يعرفوا كيف يطلقون صرختهم الدامية «لا» تحت وطأة المؤسسة العسكرية الصهيونية التى يسخر منها ويتهكم عليها بلغة تخرج كثيرا عن حدود اللياقة والأدب حيث يستخدم كلمات عبرية سوقية ليس من المعتاد استخدامها من قبل فى لغة الأدب أو الشعر الإسرائيلى وخاصة فى المشهد الذى يحمل عنوان «رجال كله تمام» ويسخر **حانوخ لفين** كذلك من أسطورة «التضحية بإسحق» ومن «الوصايا العشر»، ويناقش فى المشهد الأخير الذى يحمل عنوان المسرحية «ملكة الحمام» قضية التسلط الإسرائيلى على حقوق الشعب الفلسطينى من خلال سيطرة بطلة المشهد التى يرمز لها **بجولدا مائير** التى تسيطر وتتحكم فى حمام منزلها وتحدد من ذا الذى تسمح له بقضاء حاجته ومن لا تسمح إلى الحد الذى تجعل الفلسطينى (ابن العم) يبول على نفسه لأنها لم تسمح له بدخول مملكتها الخاصة «الحمام»!. إنها رؤية ساخرة للموقف اللاإنسانى الذى يتعامل به الإسرائيليون مع الفلسطينيين تجاه أبسط الحقوق الطبيعية!

والمسرحية الثالثة التى يتناولها هذا الجزء تحمل عنوان «اقفز!»

وهذه الكلمة، هى نقطة عبرية تستخدم حين يريد أحد المتحدثين الاحتجاج بسخرية على موقف أو على رأى من ند له، وله بقية لاتستخدم إلا فى أقصى درجات قلة الحياة. والمسرحية عرضت فى أعقاب حرب ١٩٦٧، وتكشف عن تخبطات الجيل الشاب فى إسرائيل إزاء المشاكل التى تمخضت عنها هذه الحرب. إن هذا الجيل كما تعرضه المسرحية الغنائية «اقفز» يرفض أن يصب فى القوالب الجاهزة التى يعدها له آباؤه وتجهزها له الدولة من تعليم وتجنيد وخوض حروب لايد له فيها وليس مسئولا عنها ولا يريد أن يكون ضحية لها ما دام غير مقتنع بخوضها فى سبيل مبادئ أتخموه بها ولكنه لم يقتنع بها. إن هذا الجيل يعلن بصراحة كفره بكل القيم والمبادئ الصهيونية ويعلن رفضه لكل رموز التاريخ اليهودى والفكر الصهيونى على مر العصور، ويرغب فى مستقبل أفضل دونما أحقاد لأن الجميع خلق من صلصال واحد!.

والكتاب بالإضافة إلى هذه الفصول التى تتناول الأعمال الأدبية الإسرائيلية فى مجال القصة والرواية والشعر والمسرح الغنائى، يتناول فى الفصول الثلاثة الأولى عرضاً وافياً لكل تيارات الأدب العبرى فى فلسطين قبل قيام إسرائيل، والأدب الإسرائيلى منذ بداية الخمسينيات وحتى نهاية الستينيات، وهى الفترة محل البحث فى هذا الكتاب. وبالإضافة إلى هذه الفصول التى تشكل مقدمات الكتاب، فإنه يضم فى نهايته ملحقا تعريفيا لأبرز الأدباء الذين وردت أسماؤهم عبر صفحات الكتاب، وكذلك لبعض المصطلحات الصهيونية أو الإسرائيلية والتى رأى المؤلف أن يعرِّف القارئ غير المتخصص بها.

والكتاب بمادته التى احتواها وبأسلوب المعالجة الذى انتهجه مؤلفه يعتبر بحق محاولة رائدة لباحث مصرى متخصص فى الدراسات العبرية آل على نفسه أن يستخدم أدوات البحث فى الأدب الإسرائيلى ليكشف من خلالها مكونات الصراعات النفسية والفكرية التى تهم الإنسان اليهودى الإسرائيلى، بعد محاولته الرائدة فى دراسة «الشخصية اليهودية الإسرائيلية».

عاطف عبد الغنى

النموذج الاختزالى للصراع العربى الإسرائيلى
رواية : «فتى من حارة الحدود»

يمثل هذا النموذج الروائى الذى بين أيدينا نوعا من الكراهية العمياء التى تحاول أن تلبس الذئب إهاب الشاة، وبالتالى فهو عمل يحمل فى طياته عوامل فنائه عندما تنجلى الحقيقة. يصور هذا العمل الصراع الإسرائيلى العربى من وجهة النظر الإسرائيلية ويكشف دعاوى السلام الذى ينشدونه ومعانيه.

تقع رواية (فتى من حارة الحدود) - فى نسختها المترجمة - فى ١٥٢صفحة من القطع المتوسط من تأليف ل. شاؤول ترجمة هيلا إبراهام ومن إصدارات مكتبة معاريف ولجنة المؤاخاة بين الأديان فى إسرائيل١٩٨٥ ، تاريخ إصدار الرواية يشير إلى محاولات خلق أدب إسرائيلى ينتمى فى المقام الأول إلى إسرائيل وليس إلى دول الشتات الغربية أو الشرقية .

تبدأ أحداث الرواية مع السنوات الأولى لتكوين دولة إسرائيل أى بالتقريب فى نهاية أربعينيات هذا القرن، ومع استعادة الراوى للأحداث التى تقع من سنوات الهجرة إلى تأسيس الدولة، يضخم من أهمية حكايته ويحاول أن يعطيها بعداً أسطورياً حتى إنه يصف الحدود التى تفصل القدس القديمة إلى قدس إسرائيلية وأخرى عربية يقبع فيها الجنود الأردنيون على سور عالٍ يحرسونها فى مواجهة أطفال اليهود الذين يلعبون على مقربة منهم - (حتى تبدو المواجهة غير متكافئة) - ويسمى الراوى هذه المنطقة التى تقع فيها الأحداث «نهاية العالم».

وسواء أكانت التسمية حقيقية أم خيالية فإنها تحمل رمزًا مقصوداً ، فالعالم ينتهى عند حدود الدولة وينتفى وجوده عند السور فى الجانب الآخر.. ويستمر الكاتب ليصف المكان بأنه مزبلة الحارة كلها حيث تلقى النفايات والأشواك ومياه المجارى تنشر رائحة كريهة قوية فى أيام الصيف، ثم نتقدم خطوة فى الرواية لنرصد الصراع الذى قام فى المجتمع الإسرائيلى الناشئ بين مهاجرى الغرب ومهاجرى الشرق أو الإشكناز والسفارديم. ويبدو أن الكاتب من أصول شرقية ، فنراه من البداية متحيزًا لبطله الشرقى موسى أو موشيه الذى ينتمى إلى عائلة بوزغلو القادمة من المغرب(مراكش) ، بينما العائلة الأخرى

القادمة من بولندا عائلة ليبوشفتس تتميز بمستواها الاقتصادى الأعلى ، ويتفجر الصراع اليومى بين العائلتين ومن خلاله نتعرف على أبطال الحكاية، عائلة ليبوشفتس البيضاء ، وتتكون من رب العائلة وزوجته وابنته انيوشكا أو حنة واخيها الصغير كارل، بينما عائلة بوزغلو السمراء التى تنعتها السيدة ليبوشفتس بالحيوانات ، تتكون من ثمانية افراد علاوة على الأب والأم التى تعمل أجيرة فى بيوت الحى، ورغم الصراع الدائم بين العائلتين على أشياء تافهة، فإن الكاتب يمد حبل الوداد بين موشيه الشرقى ذى الشعر المجعد وأنيوشكا الغربية البيضاء وهما على أعتاب سن الشباب .

هناك أيضاً شخصية يبدو وجودها غامضاً ، فهى تظهر وتختفى فى الجزء الأول من الرواية واسمها يفضحهاءأوينهايمر» أو «السكير المستقيم» كما كان يدعى فى الحارة، وهى شخصية غريبة الأطوار لم تشارك أبداً فى الحى وانعزلت فى غرفة متهدمة بقيت من بناية انهارت فى طرف الحى.

ويحاول الكاتب أن ينثر فى ثنايا قصته من بدايتها بعض المثل الأخلاقية كأنه ينفى عن نفسه وشعبه تهمة العنصرية بينما يثبتها على غيره، مثلاً يجلس رب عائلة ليبوشفتس يقرأ فى الجريدة وفجأة يهتف: «أمر فظيع» فتسأله زوجته عن هذا الأمر الفظيع ، فيجاوبها بعد تمتمات مشيراً إلى خبر فى الجريدة:

«الأمريكان يفرقون مظاهرات السود بالكلاب».. «يطلقون عليهم الكلاب» هتفت انيوشكا التى حرصت على تعليم والديها العبرية بصورة سليمة كلما سنحت الفرصة . لاحظ أن الجيل الجديد جيل الصابرا هو الذى يعلم الجيل القديم ليس العبرية فقط لكن المثل والأخلاق أيضاً . وتعلق الزوجة: «إنه لأمر فظيع أن يجابهوهم بالكلاب، وماذا يعنى كونهم من السود أليسوا بشراً؟»..

هذه الزوجة التى تدافع عن البشر السود الأمريكان يتحول حديثها فجأة إلى حكاية عن بنت إشنكازية - (غربية) - تريد أن تتزوج شاباً شرقيًا، تضحك الزوجة من ذلك بينما الجيل الجديد المثالى يعلق على لسان انيوشكا : «وما هو المضحك إذن ؟ وما المانع؟»

فترد الأم : «هل جننت؟!».

فتدافع أنيوشكا عن وجهة نظرها فى مثالية : «أنا أعتقد أن كل البشر سواسية» وهى إنما تقول ذلك بهدف تحقيق فكرة توحيد الجاليات. لكن أخاها الصغير الخبيث كارل يفضح نواياها الحقيقية، إنها تحب موشيكو (تدليل موشيه) ذلك المغربى، الذى يجلس فى الوقت نفسه على صخرة عند نهاية العالم يناقش المشكلة نفسها مع أوينهايمر الذى يعتقد أهل الحى جميعاً أنه مجنون إلا موشيه الذى يصادقه ويصرح له: «أنت تعرف ، يخيل لى أننا جميعاً حتى الآن لا نزال نعانى من نتائج ذلك العذاب.. حتى الآن ، بعد قيام الدولة . فإن توحيد الجاليات والطوائف غير ممكن لأن جيل العائدين لم ينضج لذلك».

«الحريق الكبير» هو عنوان الفصل الثالث وكان لابد منه لجلاء الأمور والتعجيل بذروة أولى للأحداث تمهيداً لنقلها إلى الصراع الأساسى والملعب الكبير. ويشب الحريق فى شقة عائلة ليبوشفتس عشية الاحتفال بعيد الاستقلال ، وهى أمسية يخلو فيها الحى من ساكنيه حيث يبحثون فى أماكن أخرى عن التسلية واللهو فى الساحات المركزية للمدينة، وبعد أحداث محاكمة المسئول عن الحريق يندفع الجميع ليروا أن كارل قد تسلل من الشغرات الموجودة فى السياج الفاصل بين اليهود والعرب، وعلى الطرف الآخر حيث السور تجمع الجنود العرب تاركين مواقعهم ينادون بأعلى صوت ويلوحون بأسلحتهم ليمنعوا الفتى من التقدم ، ووسط الهرج والخوف والترقب من أهل الحى يقرر موشيه شيئًا وينفذه فى الحال، إنه يتقدم لإنقاذ كارل ، فهو على الأقل أخو أنيوشكا حبيبته، وبينما أنيوشكا تحاول أن تمنعه يكون موشيه قد دخل هو الآخر المنطقة المحرمة ووصل إلى

حيث يقف كارل. وينقلنا الراوى إلى الجانب الآخر من الحدود حيث حراس السور العرب فى خوف وهلع شديدين من تقدم الصبيين وأخيراً يتقدم جنديان هما عبد الله وسعيد للقبض على كارل وموشيه. ونفهم أن هناك علاقة بينهما وبين الصبيين خلقها الجوار المكانى المستمر على جانبى السور.

ثم يبدأ الراوى وقد وصل الصبيان إلى السجن العربى فى سرد أوهامه الأسطورية حول العصمة اليهودية والصمود والبطولة.. إلخ. مثل هذه الصفات التى لابد أن تكون لاصقة بالشخصية اليهودية حتى لو كانت لطفل لم يبلغ الحلم ومراهق على عتبات الشباب. ووسط ثورة الجمهور العربى الذى يطالب بذبح الطفلين يساقان إلى السجن متهمين بمحاولة التجسس.

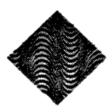
وتستمر الأحداث فى تفاصيل عديدة يتم خلالها تهريب السجينين الإسرائيليين بمساعدة عبدالله الحارس العربى! وتأتى حرب ١٩٦٧، ويموت موشيه برصاصة فى ظهره يطلقها عليه عربى أردنى.

الخاتمة

انتهت الحرب، ونشطت حركة اتصال فى منطقة نهاية العالم التى أصبحت مركز العالم، وسار عبدالله وكارل وأنيوشكا الثكلى فى المكان يسترجعون ذكريات الماضى، ويخفف كارل على أخته تأثرها بذكرى زوجها: «لا حاجة للبكاء أيتها السيدة لقد كان هؤلاء الجنود أشجع الشجعان» بينما تجىء الحكمة الأخيرة على لسان عبدالله العربى: «متى تدرك الشعوب.. بل متى يدرك الزعماء أن الشجاعة ليست فى القتال والحرب، بل فى العيش معا، والعمل على تخفيف مصائب الغير؟ يا إلهى.. اجعل هذه الحرب.. الحرب الأخيرة» وتنتهى الرواية.

والنموذج الذى بين أيدينا رغم قوة حبكته، فإن الصنعة غالبة عليه وهو نموذج كلاسيكى للنظرة الاختزالية اليهودية إلى النفس وإلى الأغيار أو العرب بشكل أدق. فرغم الدعوة الظاهرية لنبذ الحرب والقتال والعيش فى سلام. فإن الرواية لا تخلو من أمراض اليهودية وبعض أعراض الصهيونية، والكاتب يقفز سريعاً فوق أسوار خلافات الهوية ومشاكل بناء الدولة ويبشر بجيل جديد (قديم هو الآن) تذوب عنده المشاكل ويتكاتف مقابل عدو لا يريد هو محاربته، لكنه مضطر لذلك دفاعاً عن مقدساته وبقائه فى الوجود. ثم تحرك العبقرية اليهودية الأحداث دفعاً إلى الأمام، يتعاون معها العربى الذكى الذى اكتشف مثالية اليهود وجدارتهم وظلم العرب لهم. وهو يعبر عن نموذج فردى ويمثل استثناء من القاعدة؛ حتى إنه لينسى آلام قومه ويقف بجوار اليهود (الإسرائيليين بالتحديد) الذين يغتالهم العرب بخسة ونذالة، ثم يرفض ـ ذراً للرماد ـ العيش معهم ويختار قومه، وبالتالى فالكاتب يكشف دون أن يدرى عن نظرة قومه للسلام العنصرى الذى ينشدونه، ويقع فى الأخطاء المكررة نفسها، عبر أجيال الأدب الإسرائيلى، كما يكشف القناع عن جيل جديد يريد ان يستولى على كل شىء بدون حرب.!

محمد ابراهيم ابو سنة





سؤال فى الموت

إلى: فؤاد كامل

ـ إلى أين تمضى؟
وتلك حديقتك الذاوية
يعاندها الغيمُ..
ـ أمضى إلى اللازورد
ـ وهذا الكتاب الذى لم يتم فصولاً ؟
ـ سأكتبه فى الأبد
ـ وهذا الجمال الذى كنت تعشقه ؟
ـ ليس إلا زَبَدْ
يذوب على شفة الشمس عند الضحى
فى المدى المبتعد
ـ وحبُّكَ للأرض
تقطعها فى اللغات..
وتبدعها من جديدٍ..
وتحمل أحزانها.. فى حَنايا الجسد ؟

ـ سأمضى إلى النور
حيث الفراشاتُ لا تحترق
وحيث الأحبّاءُ
لا يعرفون الخيانة فى المفترق
سأترك للطامعين الدنايا
وللسابحين إلى العار
هذا الغرق
سأبقى ببعض النجوم
القليلة..
تشرق فى صفحات الورق
وأرقب كل صباحٍ
شروق الأناشيد بين الفصول
وأعرف أن الذى لا يزول
هو الحب يبنى ممالكه فى القلوب
وعند الأفول
يهل علينا صباح جديد جميل
ـ أتوصى بشىءٍ..؟
ـ أحبوا إلى ذروةِ المستحيل
ـ أحبوا ولا تتركوا العمر
يأسن وسط الجليد
ـ أحبوا ولا تتركوا الحقد يأكل أيامكم
ثم يلفظكم
للتراب البليد
ـ وماذا؟ وهل من مزيد ؟
ـ أحبوا أحبوا
وما من مزيد

رحيل فؤاد كامل (١٩٢٨ ـ ١٩٩٥)
عاشق الفلسفة يسخر من محترفيها!

ما أنبل الحياة التى أمضاها صاحبها فيما أحبه فنذر نفسه له ووقف جهده عليه؛ وما أشرفها! وإذ تصل حياةٌ من هذا الطراز الرفيع إلى منتهاها، نكتشف فجأة أننا خسرنا قيمة مثلى كانت تسعى بيننا على قدمين، فلا نكاد نشعر بها أو نأبه لها وهى تعمل فى صمت الأنبياء ونزاهة القديسين.

لقد كانت حياة الراحل **فؤاد كامل عبدالعزيز** ـ كما أثبت اسمه على واحد من أوائل الكتب الفلسفية المهمة التى نقلها إلى العربية ـ تجسيدا حيا وتمثيلا عينيا لتلك القيم النادرة على الساحة الثقافية



احد كتب فؤاد كامل

عامة والساحة الفلسفية على وجه الخصوص، وظل الرجل طوال سيرته على تجرده ونزاهته ونكران ذاته وإخلاصه فى عمله، إلى أن

رحل عن سبعة وستين عاما (١٩٢٨/١/٦ ـ ١٩٩٥/١/١٠)، تاركا لمحبى الفلسفة والأدب مجموعة قيمة من النصوص المنتقاة، التى ترجمها إلى العربية، وترجم بها عن مكنون ذاته فى الوقت نفسه!

أحب الرجل الفلسفة منذ صباه الباكر وسعى إليها، فالتحق بقسم الفلسفة فى كلية الآداب ـ جامعة فؤاد الأول أواخر الأربعينيات، وقت أن كان لهذا القسم أساتذة حقيقيون مؤهلون لمخاطبة العقول وتفتيق الأذهان ورعاية المواهب الفكرية وتعهدها بكل ما يغذوها ويشد عودها، كـان هناك **زكى نجيب**

محمود وتوفيق الطويل وأحمد فؤاد الأهوانى وعثمان أمين رحمهم الله جميعا، وكذلك إبراهيم مدكور وعبدالرحمن بدوى أمد الله فى عمرهما، وكان كل واحد من هؤلاء مدرسة قائمة بذاتها فى الرؤية والمنهج وطريقة التدريس، ولكنهم كانوا مع ذلك يلتقون تحت مظلة واحدة تجمعهم وتؤلف فيهم بين الوضعى والمثالى والوجودى والصوفى؛ إنها مظلة حب الفلسفة وتقديس الفكر وإتقان العمل، هذه القيم التى أصبحت الآن أثرا بعد عين، فى أقسام الفلسفة كلها.

كان من الطبيعى إذن ألا يتخرج فؤاد كامل فى كلية الآداب إلا وقد ازداد للفلسفة حبا، وسيظل هذا الحب زاده فى عمله وفى أثناء عزلته حتى الرمق الأخير.

أصبح فؤاد كامل رئيسا للبرنامج الثانى بعد الإذاعى الرائد سعد لبيب، ليكمل تأسيس هذا البرنامج الثقافى الجاد، كا شهد بذلك صديقه وخلفه فى البرنامج الثانى الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة؛ وقد كانت ثقافته الفلسفية العميقة الواسعة - بجانب ثقافته الأدبية التى لا تقل سعة أو عمقا - عونا له على الأداء الجاد والمستوى الرفيع اللذين تميز بهما البرنامج الثانى تحت رئاسة فؤاد كامل فى الستينيات، ليبلغ حينئذ ذروة لم تتهيأ له حتى الآن مرة أخرى.

غير أن العمل فى البرنامج الثانى، لم يكن ليستنفد كل ما لدى الفقيد من طاقة فكرية ونزوع فلسفى: ولم يكن للبحوث الفلسفية الأكاديمية أن تلائم ما بداخله من قلق روحى أصيل، فتخلى عن أطروحته عن (الفرد فى فلسفة شوبنهور) فنشره على أنه دراسة حرة، لا زهدا فى الشهادة الأكاديمية فحسب، ولكن بحثا عن تحقيق أمثل للذات، بكل ما يعتمل فيها من قلق ويضطرم داخلها من أسئلة.

غير أن الكتابة الحرة حول موضوعات الفلسفة الأثيرة لدى الفقيد، لم تكن هى أيضا الحل الناجع الذى يلائم مزاجه ويلبى طموحه، وظنى أن الترجمة، وترجمة النصوص الفلسفية بالذات، هى العمل الذى استطاع من بين سائر الأعمال الإبداعية أن ينسجم مع تكوينه النفسى والروحى، فالترجمة تحتاج إلى عزلة وانقطاع ونكران ذات، وهذه بالضبط هى الصفات التى كان يتحلى بها الفقيد، ولكن الترجمة من جهة أخرى تأليف ثانٍ كما يقال، لأنها انتقاء واختيار وعمل دائب وإمساك بعبقرية لغة لتجسيدها بعبقرية لغة أخرى، وهذا هو ما وجد فؤاد كامل أنه يحقق له ذاته ويتناسب مع إمكاناته ويشبع ميوله الفلسفية، فكانت الترجمة هى الإنجاز الأهم فى حياته كما تشهد على ذلك آثاره.

صحيح أن فؤاد كامل نقل إلى العربية نصوصا كثيرة روائية ومسرحية، ولكن ترجمة النصوص الفلسفية كانت هى شاغله الأساسى وهمه الأكبر، على الرغم مما فى نقلها من عناء ومشقة، ولم تكن ترجمة النصوص الأدبية سوى محطات يستريح فيها الفقيد من هذا العناء؛ أو لنقل إنها كانت خطوات تكميلية فى مشروعه الكبير؛ فبعض هذه النصوص كان لفلاسفة متأدبين أو أدباء متفلسفين، مثل جابرييل مارسيل وچان كولتو وهيرمان هيسه ورومان رولان وأندريه مالرو.

إن ما نقله لنا فؤاد كامل من نصوص فلسفية، ليدل على بعد نظر الفقيد في دقة الاختيار بحيث يجيء النص المنقول ليسد ثغرة واضحة في مجاله، يشهد على ذلك كتاباه (تاريخ الفلسفة الروسية) لمؤلفه «نيقولاي لوسكي» و(الفلسفة الألمانية الحديثة) لمؤلفه «روديجر بوبنر» ويمكن أن نضيف إليهما كتابين آخرين مهمين هما (المذاهب الوجودية من كيركجور إلى سارتر) لمؤلفه «ريجيس جوليفييه»، و(الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر) لمؤلفه «چان ڤال» .

ونستطيع أن نلمس في هذه الآثار مدرسة متميزة في الترجمة، لا مكان فيها للركاكة ولا للمعاظلة، وإنما انسياب ومرونة يوهمان القارئ بأنه يقرأ نصا غير منقول، ولم يكن هذا غريبا على فؤاد كامل بما لديه من فطرة سليمة، وما اكتسبه من ثقافة أدبية وحس لغوي يعرف الفرق بين البساطة والسطحية، ويدرك أن العمق ليس بالضرورة قرين التعقيد.

هكذا مضى فؤاد كامل في مشروع الترجمة الذي بداه، كما يمضي المتصوف مستعذبا عذابه وهو ينتقل من جنة المقامات إلى جحيم الأحوال، فنحن تارة نجده يصغي من مالرو إلى (أصوات السكون) فيترجم له ويؤلف عنه كتابا ممتعا نال عنه جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧١، وتارة أخرى نجده يصحب الفيلسوف الروسي الوجودي المؤمن «نيقولا بيرديائيف» في رحلته للغوص وراء لغز الوجود ومغازلة سؤال الحرية، فيترجم له كتابين هما (العزلة والمجتمع) عام ١٩٦٠ وسيرته الذاتية الرائعة (الحلم والواقع) عام ١٩٦١، وتارة ثالثة نراه يبحر مع «جابرييل مارسيل» فينقل بعضا من أهم مسرحياته ويكتشف معه كيف «أن الفلسفة منهج للبحث لا يقبل التحقق، وارتياد ما يستعصي في الواقع على المعرفة الموضوعية، وأن الوجود هو السر الأكبر أو سر الأسرار، ولا حل له، لأنه ليس مشكلة، إننا نشارك فيه دون أن نمتلكه، ونتعرف عليه دون أن نعرفه»، كما عبر الفقيد بنفسه في كتابه عن (فلسفة الدين).

لقد نجح فؤاد كامل في أن يعيدنا إلى المعنى الحقيقي الأصيل للفلسفة، أو بعبارة أدق: يعيد هذا المعنى إلينا، فكأننا قد اكتشفنا فجأة أن الفلسفة هي (محبة الحكمة) كما كان يدل على ذلك مدلولها الاصطلاحي منذ نشأته... ولئن كانت اليوم قد أهينت في سائر أقسام الفلسفة بعد أن تحولت إلى تجارة رابحة بالمذكرات الجامعية الهابطة التي يفرضها على الطلبة المساكين أساتذة أميون، فإننا لا نملك إلا أن نتحسر على فؤاد كامل ونظرائه، ونقول بملء الفم: ليرحمهم الله ويغفر لهم.

وبعد: فهل يتخلى المجلس الأعلى للثقافة عن مجاملاته هذا العام، ليمنح الجائزة التقديرية لاسم الفقيد، بدلا من أهل الحظوة وذوي المناصب الذين يطلعون علينا كل عام؟! وهل يهتم بآثار الفقيد التي تعامل فيها مع الفلسفة بروح عاشق هاو، وكأنه كان يسخر من تجار الفلسفة ومحترفيها؟!

حسن طلب

«عجايب»
ما بين الكوميديا الفنائية والخطاب السياسى

«عجايب» هى واحدة من المقترحات الفنية الجديدة التى تقدم فى الساحة المسرحية المصرية فوق خشبة مسرح البالون من إنتاج الفرقة الغنائية الاستعراضية فى الموسم المسرحى ٩٤/١٩٩٥.
وهو العمل المسرحى الاستعراضى الضخم الإنتاج، بعد العرض المسرحى الاستعراضى السابق «الخديوى» للفرقة نفسها. وبهذا يتم من ناحية؛ التأكيد على الخط الذى ينبغى أن تسير على نهجه الفرقة وهو: «الفن الاستعراضى» الذى يتشكل من الكلمة والتمثيل والغناء والرقص.
ومن الناحية الأخرى يطرح العرض المسرحى على مستوى النقد مشكلا أساسيا أمام الناقد: ماهية العلاقة بين ما قدمته «عجايب» وبين فنون العمل الاستعراضى - على مستوى النص والإخراج وعبر مفردات العرض المسرحى، وهل يعد انعكاساً لما تشغف به قلوب المتفرجين لرؤيته فى المسرح المصرى أم لا؟

المخرج محمد فاضل
المؤلف احمد فؤاد نجم

تضعنا المسرحية أمام مأزق لا مخرج منه، وهو طبيعة العمل المسرحى من طراز «عجايب» الأقرب فى رسالته وصياغته إلى الشعار السياسى المباشر، أكثر من العمل المسرحى الدرامى المتماسك الأطراف. والمسرحية بهذا المفهوم تضع أدوات العرض المسرحى ذاتها أمام اختبار جديد: ألا وهو الحفاظ على جوهر الفكر السياسى من جانب، والبحث عن لغة مسرحية فنية ناضجة يكون نضجها على قدر مستوى ما يطرحه الموضوع من الجانب الآخر؛ فى مواجهة وسائل الإضحاك والاستعارات الكلامية المباشرة المفرغة من المحتوى للتأثير على المتفرج - كما رأينا فى العرض المسرحى.

اختار المخرج محمد فاضل الطريق الآخر، الذى يستند على الكوميديا المباشرة أحيانا والفاقعة أحيانا أخرى، لكن العمل فى الوقت نفسه يسعى سعيا حثيثا نحو الخطاب السياسى المباشر، بدرجة تطبعه بطابع الأيديولوجية السياسية ذات الصبغة الاشتراكية الزاعقة.

إن «عجايب» - فردوس عبدالحميد - هى غَزِيَّة كفر «س» تقيم ثورة اجتماعية فى «الكفر» الذى يحكمه الباشا بقبضة من حديد. وكان القرية (كفر«س») هى رمز للمجتمع المصرى بأسره. والسعى الدائب إلى أن تحرر «غزية» القرية من قبضة الباشا «محمد أبو العنين» الحاكمه الغاشمة، غدا رمزا أدبيًا كان يغازل كتاب مسرحنا المصرى

منذ الخمسينيات وحتى الآن: بداية من **توفيق الحكيم** وعمله المسرحي المتألق «السلطان الحائر» مرورا بالكاتب المسرحي **سعد الدين وهبه**: كوبري الناموس ـ سكة السلامة يا سلام سلم الحيطة بتتكلم، وبعض أعمال **عبد الرحمن الشرقاوي** وأهمها «الفتى مهران»، ووصولاً إلى رشاد رشدي في «فراشته» و«رحلته خارج السور» وغيرها، حيث «الغزية» أو «الفجرية» أو بائعة الهوى ترمز إلى التهتك الذي أصاب الجسد بالوهن، ومصر هي المعادل الموضوعي لهذا الرمز عند هؤلاء الكتاب. وعلى الرغم من أن هذه المفردة الأدبية الرامزة اتخذت سمتها المنفردة في أدبنا المسرحي وقيمتها المباشرة وغير المباشرة، فتصبح نغمة متكررة في اللحن الأساسي لهذه الأعمال المسرحية، إلا أن هذا الرمز الأدبي كان يطبع من قبل معظم الأعمال الأدبية العالمية منذ منتصف القرن التاسع عشر بداية من «إبسن» العظيم في أعماله الواقعية المتميزة: «الأشباح» و«بيت الدمية» و«بيرجنت» وغيرها، ثم **ستريندبرج وشو وبريخت ودورينمات** حتى **سارتر** في «المومس الفاضلة» ثم في أعمال **يونيسكو**.

إن الرمز «المرأة الغانية» إذن في المسرحية الاستعراضية «عجايب» ليس بغريب على الأدب المسرحي المصري والعالمي كذلك. «وعجايب» (غزية كفر «س») تستحيل في نهاية المسرحية إلى رمز للنضال والكفاح ضد السلطة الحاكمة، فتسعى مع الشباب الثوريين من البداية «محمود الجندي» و«محمد ثروت» الذي تحول من شخصية انتهازية إلى شخصية نضالية فجأة لدفع القرية لمواجهة الباشا وعصابته للتخلي عن السلطة، مما تتغير معه مجريات الأمور، والوضع الاقتصادي برمته في القرية، لبناء المركز التجاري التعاوني «سوبر ماركت القرية التعاوني» الذي تديره «عجايب» والقرية معها، وإبقائه وجودا حقيقيا يقوم بحماية مقدرات القرية وإشباع حاجاتها الضرورية من شراء السلع الأساسية والضرورية لمعيشتهم. «فالسوبر ماركت التعاوني» هو هنا مجرد ذريعة يمكن أن تستحيل إلى ذريعة أخرى إن وجدت ستكون مسببا جوهريا من مسببات تالية ستجتمع من حوله القرية من أجل الثورة على الأوضاع «السلطوية» المتربية المجحفة.

ورغم هذه الأفكار الثورية فإنها تقع فوق بدن العمل المسرحي وتضع فوق جسده «بثورا» ويقعا على السطح. فليست القضية ـ في ظني ـ فكرا متطورا معالجا علاجا دراميا خالصا، أو رؤية وضعت تحت منهج أيديولوجي دارس لظاهرة الفساد المستشرية في مجتمعنا المصري؛ بل هي شعار سياسي يتحدث بواسطة الكلام وليس بالفعل الدرامي المتطور مع ما يبدو ظاهرا من حبكة روائية جيدة الصنع أو محكمة الأطراف. وهذا ما يجعل العمل المسرحي «عجايب» مختلفا اختلافا جوهريا عن جوهر ما يطرحه عمل مسرحي مثل «الإنسان الطيب من ستسوان» لبريخت أو «هبط الملاك من بابل» لدورينمات الذي أخذ عنهما الشاعر **أحمد فؤاد نجم** مصادره الأولى لعمله المسرحي «عجايب» ولهذا تفتقد المسرحية إلى خلق الأنموذج الفكري الواضح وتخلو من تشكيل نسق درامي واضح المعالم، بل تغدو المسرحية في مجملها مجموعة من الشعارات حول قضايا الاستبداد والمعتقلات والفساد المستشري في القرية (الأمة)، من خلال بعض القفشات والنكات والخطاب المباشر والأغاني. «فعجايب» في جزئيها الزاخرين بالمواقف الكوميدية، ينوب فيها الكلام عن الموقف الدرامي النامي. ولذلك فإن «عجايب» تقف عند مفترق الطرق: عند الرسالة والهم الاجتماعي المصطبغ بصبغة سياسية

واضحة، فيحاول المؤلف أن يطرحه من خلال الكوميديا فيصيبه النجاح تارة ويخفق تارة أخرى، كما يقف عند الخطاب السياسى الذى ينجح فيه كثيرا الشاعر نجم والمخرج فاضل، والذى يتحقق فى معظمه عند حدود الأغنية والفقرة الاستعراضية الراقصة، حتى أن العمل المسرحى يتحول فى معظمه إلى أوبريت غنائى أكثر من كونه عملا كوميديا موسيقيا خالصا.

احمد فؤاد نجم شاعرنا المصرى الموهوب، أثارت كلماته أشجاننا عندما كان يتغنى بها **الشيخ إمام** بألحانها الرائعة التى استفزت هموم جيلنا وأخرجتْ من كوامن نفوسنا آلما سياسيا واجتماعيا مصريا مشتركا كان يدفعنا دفعًا دائما لحب مصر.

والشاعر رغم اعترافه المتواضع فى البرنامج المطبوع لهذا العمل حيث يقول: «شكرا لعجايب، يا غزية كفر (س) العظيمة، منحتنى شرف الانتماء للقبيلة المسرحية»، إلا أن أمام شاعرنا الكثير لدراسة التجربة المسرحية والوعى المعرفى بأدواتها وفنونها الدرامية: تكوين الشخصيات - الصراع المسرحى - المواقف المسرحية. - التأزم وغيرها من تقنيات اللغة الدرامية والمسرحية وفنونهما.

ثم عليه أن يبحث فى أعماله التالية عن كيفية الربط الدرامى بين الأغنية والموقف المسرحى فى المسرحية الاستعراضية وربطها دراميا بالأحداث فتصبح جزءا جوهريا من نسيج العرض المسرحى، وليس مجرد تكرار لموقف عالجه الحوار أو انعطاف فى حدث تم حله دراميا فى موقف مسرحى سابق. صحيح أن معظم أغانى العمل المسرحى «عجايب» تحمل أفكارا وهموماً تبدو من خلال صياغتها الشعرية غاية فى التأثير، لكنه تأثير قائم بذاته، باعتبارها متناثرة هنا وهناك تبحث فى دروب الاستعارة والطباق وفنون صناعة الكلام وتركيباته بهدف الوصول إلى الكلمة المؤثرة كغاية وهدفا، بينما تسعى الأغنية الدرامية إلى التوكيد على ذلك الذى ليس بمقدور الحوار التعبير عنه أو قوله، وليس الكاتب بقادر على النفاذ إلى قلوب متفرجيه وأرواحهم إلا عن طريق كلمات أغنياته المسرحية. وهذا الذى لم تستطع - فى رأيى - أغنيات «عجايب» الوصول إليه. فقد كانت مجرد أغان جميلة قد أداها بقدر كبير من التفوق المغنى الشاب الموهوب محمد ثروت، ومعه فردوس عبدالحميد بمحاولاتها فى أدائها الغنائى أن تقرب هذه الأغنيات فى طابعها المسرحى ويشاركها فى هذا

الممثل محمود الجندى، وذلك من خلال موسيقى وألحان كشفت من جديد عن الموهبة الأصيلة التى يتمتع بها المؤلف الموسيقى المبدع فاروق الشرنوبى ومن توزيع أمير عبدالمجيد.

هذه هى أهم ملاحظاتى حول العرض المسرحى «عجايب» لكن الملاحظات لا تقلل من الجهد الذى بذله المخرج التليفزيونى والمسرحى المبدع محمد فاضل ومعه المهندس أشرف نعيم - مصمم ديكورات وملابس العمل المسرحى، وقد تميزت هذه الديكورات بسمتين أساسيتين: الاستفادة من مفهوم الديكورات المرسومة المجسمة، وتشييد بعض مقاطع ديكورات الغرف والمنازل بشكل أقرب إلى الطابع الأوبرالى أو الأوبريتى الخفيف، ثم السهولة الكبيرة فى القيام بتغيير الكم الهائل من المناظر المسرحية؛ والتى إذا قامت عليها عمليات الحذف والتلخيص؛ لكانت تأثيرات ديكورات أشرف نعيم أفضل بكثير على المستوى التشكيلى والجمالى.

استطاع فاضل أن يجمع حوله عددا لا يستهان به من الفنانين والفنيين، ومن بينهم مصمم الرقصات الفنان كمال نعيم الذى كانت تصميماته الراقصة مطبوعة بطابع التأليف الإبداعى، بمعنى أن

لوحاته الراقصة لم تعد مجرد رسم لحركات الراقصين فقط، بل تعليق من الجانب التشكيلي الحركي المعبر، على أحداث الأغنية من خلال الرقص والتعبير الجسدي أحيانا، خاصة في اللوحات الراقصة لأغاني محمد ثروت وفردوس عبدالحميد. فكان وجود هذه الرقصات تعبيرا دراميا عن مخيلة الشخصية التي يمثلها الممثل وتعكس ما يحلم به ويصارع من أجله.

إن هذا الربط الواعي لفنون التمثيل والرقص والغناء ومفردات العرض المسرحي الأخرى يؤكد على موهبة فاضل وتفهمه لتقنيات تجربة المسرح الاستعراضي والغنائي. ولا ينبغي لنا أن نغفل الجهد المبذول من جانب فردوس عبدالحميد ومحمود الجندي وفؤاد أحمد. ومحمد أبوالعنين الذي تؤكد موهبته المسرحية يوما بعد يوم - بعد متابعتنا له تمكنه الواضح في أداء دور «الباشا» بمسرحية «عجايب» وكذلك في أعماله السابقة، ولعل أهمها «عطوه أبو مطوه» - أنه قادر على العطاء غير المتوقف.

همسة عتاب يجب أن أهمس بها في آذان الممثلين محمود الجندي ومحمد التاجي والممثل والمخرج الشاب شريف صبحي بأن عليهم أن يتوقفوا فورا عن الاستخفاف بالمتفرج والاستهانة به، عليهم أن يكفوا - على الفور - عن الضحك الشخصي فوق الخشبة والذي ليس له علاقة بأدوارهم المسرحية، وهي مع الأسف ظاهرة من الظواهر الفاسدة التي غزت مسرحنا المصري في الآونة الأخيرة حيث الارتجال والضحك الغليظ والقفشات الجنسية، وهي معالم أساسية لمعظم مسرحيات القطاع الخاص والتي لا ينبغي أن يكون لها مكان فوق خشبات مسارح الدولة.

«عجايب» هي - بلا أدنى شك - محاولة تستكشف معالم الطريق لتقديم عمل استعراضي غنائي أكثر نضوجاً، أومنُ أنَّ الفرقة الغنائية الاستعراضية قادرة على تقديمه!

هناء عبد الفتاح

حرية الإبداع وحقوق المبدعين

على مدى يومين، نظم مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان بالقاهرة لقاءً حول حرية الإبداع وحقوق المبدعين. في الجلسة الافتتاحية تحدث د. سمير سرحان عن أهمية اللقاء لمواجهة الحرب السرية والمعلنة التي يشنها الظلاميون على الإبداع والمبدعين؛ رغبة منهم في العودة إلى عصور التخلف، موكدًا أن هناك إرهاباً آخر يتعرض له المبدعون من جهة مؤسسات الدولة، مشيرًا في هذا الصدد إلى عديد من الوقائع منها: موقف أحد نواب الشعب من مجلة إبداع والتعريض بما تنشره من قصائد وفن تشكيلي، كذلك موقف عمال المطابع في كل من الهيئة العامة للكتاب ودار الهلال وتدخلهم في الإصدارات.

ومن أطرف الأمور ماذكره عن وجود شخص يدعى الشيخ «جزر»، وهو المنوط به بحث الأعمال الأدبية في الأزهر، ذلك الرجل يرسل كل يوم عديدًا من الرسائل إلى الهيئة، متهمًا إياها بنشر الفسق والفجور

وإفساد القيم والتقاليد مطالباً بإقالته من رئاسة الهيئة.

وهذا كله مما يدعم اتجاهات الإرهاب الذى يحرِّم الفن عموماً ويحاول تقويض مكتسباتنا الثقافية التى أنتجها عصر التنوير. ويكشف د. **سمير سرحان** عن أن نيابة الساحل وجهت إليه تهمة نشر كتب إباحية. والمشكلة الكبرى هى أن الأزهر يقف وراء عديد من هذه الدعاوى الإرهابية. لذا فإن المثقفين عليهم الايسكتوا على كل مايحدث.

وأشار الروائى **إدوار الخراط** إلى الحرية بوصفها شرطاً أساسياً لاتقوم للعمل الفنى قائمة بدونه. ويرى أن الحرية لاتعنى الفوضى؛ فالفن عمل طليعى يسعى لخير اشمل. ولاقيد على الحرية إلا الحرية نفسها، فبذلك يزدهر الفن.

ودعا إلى عدم نفى الآخر والتعامل معه ثقافياً بمرونة عقلية حتى لو كان هذا الآخر ظلامياً. ويرى أن وظيفة الفن هى البحث عن الحرية، ومواجهة كافة المطلقات، مشيراً إلى أن كل ازدهارات الحضارات كانت مشروطة دائماً بالفكر الحر والعقل، فلا قيمة للحرية بدون العقل.

اما د. **مراد وهبة** فقد أشار إلى أن المادة ٤٩ من الدستور تكفل حرية المواطنين فى البحث العلمى والفنى والثقافى، وهذا غير متحقق بالفعل. ومن أجل رفع هذا التناقض فإن علينا البحث عن مدخل لحرية الإبداع من غير قتل وتكفير. ويتساءل عن سبب غياب هذا المدخل؛ هل بسبب المؤسسات التى تملك تصوراً لوضع قادم وفى الوقت نفسه هى محكومة بوضع قائم، أم بسبب القوانين التى تعبر عن وضع قائم وليس عن وضع قادم؛ أم بسبب العقل؟ ولكى يصبح العقل مدخلاً فيجب أن يكون عقلاً ناقداً قادراً على كشف جذور الوهم الذى نحياه؛ غير أنه مغلف بالمحرمات الثقافية، لذا يجب أن يكون العقل قادراً على مواجهة هذه المحرمات، مشيراً إلى دور التخلف فى قتل الحرية وعلاقة التخلف التاريخية بالمحرمات الثقافية وخلقها.

وتحدث السيناريست **وحيد حامد** عن حق الإنسان فى أن يعيش حرًا كما خلقه الله، موضحًا أن أهم حرية إنسانية هى حرية التعبير عن الرأى. ويرى أن الرقابة هى شكل من أشكال ممارسة القمع للحفاظ على وجود السلطة، وجاءت الرقابة الأشد خطرًا، وهى الرقابة الدينية التى خضعت لها مؤسسات الدولة، مستشهدًا بمشكلة مسلسل العائلة وموقف الأزهر والتليفزيون منه بالإضافة إلى هذا فإن الإرهاب التجارى جعل الفن سلعة لتسلية الأثرياء العرب فى الخليج.

وينطبق هذا أيضًا على مشكلة الكتاب؛ فسعر الكتاب الأدبى يبلغ أضعاف سعر الكتاب الدينى مما يطرح تساؤلاً حول جهات تمويل الكتب الدينية، بالإضافة إلى الحرب المعلنة من الأشرطة وخطب المساجد والصحافة القومية. وكل ذلك يحتم ضرورة تطهير أجهزة الدولة من العناصر المتخلفة.

وحول القوانين وعلاقتها بحرية الإبداع، تحدث **حمدى سرور** عن التعديلات الأخيرة فى قوانين الرقابة على المصنفات المرئية والسمعية، وأكد على ضرورة وجود الرقابة فى ظل ظروف المجتمع وانتشار الأمية والرقابة الدينية؛ على أن تكون هذه الرقابة مستنيرة ومؤمنة بالحرية حتى تسير عجلة الحياة الثقافية والفنية، فالرقابة وجدت من أجل حماية الفنان.

وتحدث رسام الكاريكاتير **رؤوف عياد** قائلا بأن مايسمى بالممنوعات هى ممنوعات من وجهة نظر الرقيب وليس من وجهة نظر المتلقى. كما قال بأن الظروف الاقتصادية تجبر الفنانين والكتاب على العمل فى مجلات خارجية بأجور مرتفعة ليفاجأ بقائمة من المحظورات. وفى ظل وجود الرقابة

الداخلية ومحظوراتها والرقابة الخارجية ومحظوراتها الأشد تتضاءل حرية الفنان، وتتفشى سلطة الرقابة فى حياتنا الثقافية.

وتساءل د. **مصطفى درويش** عن موقف المثقفين من فتوى مجلس الدولة بشأن وصاية الأزهر وحقه فى المصادرة، مما يمثل خطرًا جديدًا على الإبداع. ولم تمتنع أية جهة إدارية عن تنفيذ الفتوى. كما أشار إلى القرار رقم ٢٢٠ الذى أصدره **جمال العطيفى** - الرقيب السابق - بعدم إظهار صورة الرسول صراحة أو رمزًا أو إظهار أهل البيت والأنبياء والرسل أوسماع أصواتهم إلا بالرجوع إلى الجهات المختصة (الأزهر) وكشف عن وجود أكثر من ثلاثة وستين محظورًا رقابياً منذ عام ١٩٤٧ سارية حتى الآن! وطالب بإلغاء مثل هذه القرارات والمحظورات التى لايعرف الرأى العام، عنها شيئا، خاصة مع وجود رقباء غير مستنيرين.

وفى تعقيب للناقد السينمائى **سمير فريد** قال إن مصر قد مر عليها عشرون عامًا وهى تستورد الظلام من أفغانستان وإيران والسعودية وباكستان، وقد استسلمت الحكومة المصرية لهذا الدور الظلامى وأهملت دورها، حتى وصل الأمر بالمثقف المصرى إلى الاستعانة بالصحافة الخليجية. ويرى أن الصحافة المصرية هى جهاز قمع أكثر من أى رقابة أخرى.

وتساءل الشاعر **سيد حجاب** عن مشروعية اختزال حق المجتمع فى ممارسة الرقابة على الفن فى جهاز رقابى. فالمجتمع هو الحكومة والرقابة الحقيقية ولايمكن لأفراد أن يمثلوه؛ علينا إذن أن نتجاوز مرحلة شخص الرقيب.

أما الكاتب **صلاح عيسى** فقد رأى أن هناك ازدواجية من المثقف المصرى فى موقفه من الرقابة وأكد أن صحافتنا أسوأ من الصحافة النفطية التى فرضت علينا منظومتها الجمالية واحتضنت المثقفين المصريين فى فترة صراعهم مع السلطة.

ويتفق الكاتب **علاء حامد** مع المخرج **رضوان الكاشف** فى استحالة وجود معيار حقيقى يمكن محاكمة الفنان على أساسه، وأشارت الروائية **سلوى بكر** إلى أن القوانين هى مجرد وهم، وفى ظل الظروف العالمية القائمة سوف تصبح الرقابة تراثاً، لذا فإن الفكرة لابد أن تواجهها الفكرة والمشكلة بالأساس إعلامية حيث الإعلام هو الحزب الحقيقى للسلطة .

وفى الجلسة الثانية التى تراسها د. **عبد المنعم تليمة**، تحدثت الكاتبة **اعتدال عثمان** عن استحالة وجود حرية للتعبير فى ظل تداخل الاختصاصات فى العملية الثقافية. وفى الوقت الذى نرى فيه الكاتب الحقيقى مستهدفاً فى رزقه ومكانته وأدبه؛ نجد رواجًا لفنون أخرى مسطحة وتافهة، ويبقى أن من حق الكاتب اختيار موضوعه وكيفية طرحه.

وأكد **يوسف عثمان**، نقيب السينمائيين غياب موضوعات مهمة مثل: الإدارة البيروقراطية، ومؤسسات النشر والتوزيع الداخلية والخارجية ورأى أن هناك تداخلاً لابد منه بين أجهزة الثقافة والإعلام. والإعلام هو الإدارة البيروقراطية التى تخدم أغراض الإدارة الذاتية، وتحدث عن الرقابة التليفزيونية موضحاً أنها تتبع خطاً سلفياً متزايدًا. وهناك أيضاً المحطات التليفزيونية العربية التى تعطى لنفسها الحق فى حذف نصف العمل الفنى، أما النقابات المهنية فى مصر فهى فى رأيه ليست مستقلة بل تابعة للوزارات فى نشاطها وإدارتها.

وتحدثت د. **نهاد صليحة** عن الدور الرهيب الذى يلعبه التعليم فى إنتاج كوادر إرهابية تكفر كل فن، بالإضافة إلى عدم وجود دعم حقيقى للأنشطة الفنية الجماعية، وطرحت

اقتراحاً بخصخصة التليفزيون حتى لايبقى الجهاز الإعلامى مؤسسة جامدة، مع ضرورة ربط العملية التعليمية بالقيم الثقافية والفنية الجديدة حتى لاينشأ الجيل الجديد بعيدًا عن تطور الفن والثقافة. وأشار القاص **عبد الحكيم حيدر** إلى سلطة أخرى تمثل قمعًا، وهى سلطة المثقف على المثقف، بينما أكد الشاعر **محمود قرنى** أن الدولة هى التى صنعت هذه الفئة الرافضة للفن والإبداع والعقل. ويقول **شفيع شلبى** إن مصر كانت تمتلك أكثر من عشرين محطة إذاعية قبل عام ١٩٣٤ والآن لاتمتلك سوى عدد قليل جدًا، وقد حدث هذا بسبب القيود التى وضعت للإذاعات المحلية. بينما ترى الكاتبة **فريدة النقاش** أن أصول المشكلة تكمن فى اتساع مساحات التعبير وضيق حرية التعبير نفسها. حيث يحصل الخليجيون على تراخيص بإصدار صحف فى مصر فى الوقت نفسه الذى يتم فيه تقييد إصدار تراخيص الصحف على الأحزاب السياسية فقط، هذا بالإضافة إلى غياب حرية التلقى وحرية التظاهر والاحتجاج وتكوين الأحزاب.

وتحدث الفنان التشكيلى **محمد عبلة** عن ضرورة تدخل المثقفين فى صياغة القوانين قبل إصدارها أما الكاتبة **نعمات البحيرى** فهى ترى أن حرية الإبداع يجب أن تنتزع انتزاعاً مثل الحرية السياسية وكما حدث فى انتزاع نشر رواية أولاد حارتنا.

وفى النهاية قام د. **عبد المنعم تليمة** بتلخيص الطروحات التى قدمها الحاضرون.

وفى الجلسة الختامية تم طرح اقتراح لبيان ينادى بضرورة تكاتف المثقفين، وإنشاء مكتب دائم للكتاب والفنانين للدفاع عن حرية الرأى والإبداع وحقوق المبدعين والتصدى لأى انتهاك لحرية التعبير. كذلك قدم اقتراح بعقد مؤتمر عام للمثقفين المصريين.

وفى نهاية الجلسة تم تكريم كل من: **شادى عبد السلام، وحسن سليمان، وعبد الفتاح الجمل ولطيفة الزيات، ومحمد سعيد العشماوى**؛ تقديرًا لدورهم الريادى فى سبيل حرية الإبداع، وتم إهداء أعمال اللقاء إلى روح المفكر والكاتب الراحل **فرج فودة**.

والذى نأمل فيه حقاً ألا يتحول هذا اللقاء إلى مجرد احتفالية للكلام بل يجب أن يتم تنفيذ التوصيات التى جاءت به مع ضرورة التفاف المثقفين لإثبات مصداقيتهم فى المطالبة بحقوقهم فى سبيل حرية التعبير.

ميلاد زكريا يوسف

•

معرض القاهرة الدولى للكتاب

فى دورته السابعة والعشرين

يعد معرض القاهرة الدولى للكتاب، مظاهرة ثقافية لا تتكرر إلا مرة واحدة كل عام، مما جعل لسلسلة ندواتها الرئيسية أهمية خاصة سواء بالنسبة للمحاضرين فيها من أساتذة أكاديميين ومفكرين أو للجمهور العريض الذى يحرص على متابعتها طوال أيام المعرض. ولكن قبل الدخول فى أهم ما جاء فى

ندوات المحور الرئيسي والذى يتخذ هذا العام عنوان «**تحديات الدخول إلى القرن القادم**»، لابد من استعراض اللقاء المفتوح الذى عقد مساء الجمعة ١٣ يناير مع الدكتور **اسامة الباز** مدير مكتب الرئيس للشئون السياسية وطرحت فيه أسئلة جادة وحرجة بين الصفوف، تصدى لها الدكتور **اسامة الباز** بموضوعية ومسئولية حيث وصف تصريحات الإسرائيليين حول الدعوة إلى الحرب بأنها نغمة نشاز في منطقة تسعى من أجل السلام وحذر من مغبة الاستمرار فى تلك النغمة، كما طالب الإسرائيليين بأن يثبتوا حسن نواياهم إذا كانوا جادين فى قضية السلام.

أما اللقاء الثانى والمهم أيضا فقد كان مع وزير الثقافة «**فاروق حسنى**» الذى أعلن رفضه لإقامة التطبيع بقرار وزارى فهذه مسألة يحسمها الضمير الوطنى. كما أشار إلى قضية هامة أثيرت مؤخرا فى الواقع الثقافى وانقسمت حولها الآراء بين مؤيد ومعارض وهى قضية عرض الآثار المصرية فى الخارج موضحاً أنه لا خطورة فى الأمر، بل إن مردودها السياسى والاقتصادى والإعلامى أكبر بكثير مما يتصوره الرافضون. وأضاف وزير الثقافة أن أهم إنجازات وزارته هو إشاعة مناخ ثقافى دعم الإبداع وأثرى الحياة الثقافية وعمل على دحض دعاوى التخلف والإرهاب. فضلاً عن تصريحاته بافتتاح مكتبة القاهرة بخمسين الف كتاب قابلة للزيادة إلى نصف مليون كتاب، تليها مكتبة مبارك بالجيزة، لتصبح بحق مدينة القاهرة عاصمة العالم الثقافية عام ١٩٩٧.

ثم تأتى أهم ندوات المحور الرئيسى بعنوان (**الثقافة وتحديات القرن الواحد والعشرين**) لتقدم مجموعة من الرؤى المختلفة والمتباينة حول قضايانا الثقافية الراهنة، حيث يلاحظ د. **جابر عصفور** ان أكثر الكتب المعروضة تحكى عن الماضى بل وينسحب ذلك أيضاً على معاهدنا العلمية وندواتنا الثقافية، وأظن أننا لن نستطيع الدخول فى القرن الواحد والعشرين إلا إذا استعددنا بعدة أمور أولها: أن نضع العلم نصب اعيننا بدلاً من هامشيته فى ثقافتنا إلى جانب عدم تصور عداء موهوم بين ثقافة المستقبل والدين وإلا، نقيم معارك وهمية مفتعلة بين (العلمانى) من جهة و (الدينى) من جهة أخرى لأن أى مشروع ثقافى حقيقى لايمكن أن يكون الدين إلا واحداً من مكوناته الأساسية؛ ويدعم الكاتب **فاروق خورشيد** وجهة النظر السابقة قائلاً: إن المثقف الآن هو مجال للسخرية والبعد عن الواقع الراهن، أما النظر إلى الغد فلا أحد يفكر فيه، والسؤال الذى يفرض نفسه بشدة علينا الآن مفاده: من هم المثقفون العرب؟ وهل لنا شخصية عربية متكاملة؟ فى تصورى أن الإجابة بالنفى، لأننا لم ندرس تراثنا جيداً حتى نستطيع أن نتنبأ بالمستقبل، لذلك اطالب بإعادة النظر فى الدراسات التاريخية، وخاصة الشعبية، لأنها استطاعت على مر التاريخ أن تعبر عن الكفاح العربى الحقيقى.

اما الكاتب **جمال الغيطاني** فيرفض بشدة التطبيع الثقافي مع إسرائيل ويرى أن الثقافة العربية الآن في أسوأ مراحلها، بل مهددة بالاندثار مالم تعمل «مصر» على اعتبار الثقافة جزءاً من امنها القومي وتنقذ الكتاب المصري.

ويرد الكاتب الفلسطيني **إميل حبيبي** على ما أورده جمال الغيطاني بشأن رفض التطبيع الثقافي مع إسرائيل قائلاً: لاخوف علينا من الآخر (يقصد هنا الثقافة الإسرائيلية) لأن المنجزات المصرية أكبر بكثير من وضعها في مقارنة بثقافة الآخر.

أما الكاتب العراقي **محسن الموسوي** فيشير إلى أن المثقفين العرب في التسعينيات بذلوا جهداً كبيراً لإعادة صياغة الثقافة العربية واللحاق بالتقدم الذي يحدث في العالم الآن.

وتحدد د. **فاطمة موسى** الخطر الحقيقي على اللغة العربية بأنه يكمن في تدريس العلوم في معاهدنا العلمية نظرياً وتطبيقياً بلغة أجنبية وفي انتشار مايسمى بمدارس اللغات، حيث يتلقى الطفل العربي دراساته بلغة أجنبية.

وتشير د. **لطيفة الزيات** إلى أن العلة في خلو ثقافتنا العربية الحديثة من الإنجاز العلمي هو القصور في العملية التعليمية العربية.

- المقهى الثقافي -

وعلى الجانب الآخر من ندوات معرض الكتاب، يجيء المقهى الثقافي معبراً عن هموم المبدعين في القصة والرواية والشعر فتحولت الندوة التي اختصت بالاحتفاء بـ **نجيب محفوظ** من خلال عدد «إبداع» الذي خصص للغرض نفسه إلى مظاهرة ضد الإرهاب والتطرف وارتفعت نبرات صوت الشاعر **احمد عبد المعطي حجازي** في احتجاج وفزع مطالبا جمهور الحاضرين أن يهبوا للدفاع عن مثقفيهم ضد الإرهاب والتطرف والرجعية - (ويجد القارئ متابعة خاصة لهذه الندوة عقب هذا الاستعراض العام مباشرة) -

أيضاً طرح المقهى الثقافي قضية الكاتب الجزائري الأصل «**عزوز بيجاج**» الذي يكتب بالفرنسية ويواجه مشكلة التغريب عن وطنه وهويته مما جعل د. **سامية محرز** أستاذة الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية تشير إلى أن مشكلة الهوية التي طرحها **عزوز** في سيرته الذاتية تجلت في إصراره على انتمائه العربي، وأيضاً على وجوده الشعبي في فرنسا.

أيضاً من القضايا النقدية التي طرحها المقهى الثقافي نظرية (الشفاهية والكتابية) للمؤلف الأمريكي (**والتر اونج**) وهو أحد الكتب التي صدرت عن سلسلة عالم المعرفة وقام بترجمته د. **حسن البنا** و يكشف لنا حقائق مهمة عن تراثنا الشعري حيث يمكن إعادة النظر في قضية نحل الشعر الجاهلي الذي أشار إليه «**ابن سلام الجمحي**» في (طبقات الشعراء) ثم أعيد طرح القضية في النقد الحديث خاصة عند **طه حسين** في كتابه الشهير (الشعر الجاهلي).

نعمة عز الدين

النص فى مواجهة النصل

فى أولى ندوات المقهى الثقافى احتشد لفيف من المثقفين المصرين والعرب لمناقشة العدد الذى أصدرته مجلة إبداع «فى نوفمبر الماضى بعنوان: **نجيب محفوظ** من الفتوى إلى الخنجر وشارك فيها الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى ومحمود أمين العالم وإبراهيم فتحى والشاعر حسن طلب** الذى أدار الندوة. وبدأ حديثه قائلاً: إن هذه الحادثة التى هذت قلوبنا جميعاً جعلتنا نفيق على هول بات يهدد مسيرتنا التنويرية ونتساءل عن الحلول التى يمكن أن نقترحها على أنفسنا لكى نواجه هذا الخطر. والعدد الذى أصدرته مجلة إبداع يتساءل عن كيفية مواجهة هذا المد الظلامى الذى تحول إلى خنجر مصوب إلى العقول فلنقف إذن مع أنفسنا ونتأمل ما وصلنا إليه.



فإذا عدنا إلى الوراء وبالتحديد فى القرن السادس الهجرى لنشاهد الإمام الغزالى يعلن تكفير الفلاسفة لاحظنا كيف تتضخم الفكرة وتصل إلى إراقة الدماء وهناك منظور آخر أوسع وأشمل يتمثل فى الظروف الاقتصادية والسياسية ومهما اختلفت زاوية الرؤية فإننا مدعون لمواجهة هذا الخطر لأن التأخير سيكلفنا الكثير

ويرى الأستاذ **محمود أمين العالم** أن القضية تمسنا جميعاً فهى أكبر من نجيب محفوظ بل هى قضية الثقافة/ الإبداع/ النقد/ العقلانية/ الحرية/ التجاوز **ونجيب محفوظ** الذى رسم فى أعماله ملحمة الشعب المصرى على مدى سبعين عاماً، عبر تعبيراً نقدياً عن هذا المجتمع وكانت قضيته الأساسيه هى قضية السلطة: سلطة القيمة السائدة فى المجتمع وعدالة التوزيع، وهذا ما طرحه فى رواية «أولاد حارتنا» وفى كل رواياته باعتبارها نصوصا للإنسان ومن أجله. القضية الآن كيف يقف النص الإنسانى فى مواجهة النصل «السكين» الذى يحاول أن يقتل ثقافتنا ويدمرها من خلال قتله القيم والعدالة والتقدم؟ ومن خلال الكلمة وإشاعة الوعى نقف ضد الإرهاب، وأشيد هنا بمقالة د. **عبدالمنعم تليمة** فى هذا العدد «من مجلة (إبداع)»، والذى يتساءل فيه»: كيف تقف الثقافة ضد الإهارب من خلال المؤسسات الثقافية وحرية تكوين

الهيئات الخاصة، ثم يقدم رؤية نظرية بالعودة إلى تاريخنا المصرى لنعتصر حكمة المرحلة السابقة ونصوغ من هذا التاريخ الطويل هويتنا.

وأخيراً يرى العالم أننا أمام نصل دينى ونصل مجتمعى يتيح لهذا النصل الدينى أن يتعمق راسياً فى وسائل الإعلام والتعليم، ونحن لانستطيع السكوت ولابد أن نقاوم هذا من خلال هيئة للمثقفين ذات تأثير وقوة فاعلة.

وفى حماسة الهبت مشاعر الحضور يقول الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى**: الموضوع الذى نحن بصدده الآن يتصل بالمجله التى اتشرف برئاسة تحريرها وقد تحدثنا من خلالها عن **نجيب محفوظ** وظاهرة الإرهاب والأصولية ودور المثقفين... إذن قلنا ما استطعنا وجاء الآن دوركم لا بالكلام بل بالفعل والمشاركة الإيجابية التى هى بمثابة الدعم للمثقف الذى يريد أن يؤدى دوره نحو أمته، فإذا نظرنا إلى المثقفين المصريين الآن سنجد أنهم يقفون موقف الحذر.. هل يتقدمون أم يتأخرون؟ يعالجون هذا الأمر معالجة صريحة أم يتخفون وربما اختاروا موقف الربح عن طريق النفاق والتلفيق بالكتابة فى مجلات تريد قتل **يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وطه حسين**، وقد ماتوا ولكنها تريد قتلهم كل يوم على صفحاتها فيا أيها الرجال والسيدات أيضاً عليكم ـ لا على الكتاب ـ الوقوف ضد هذا الخطر الذى لا يهدد **نجيب محفوظ** فقط بل يهدد عقولكم وأجسادكم، فما جاء فى العدد المذكور موجه إليكم انتم الذين تستطيعون حمايتى وحماية **نجيب محفوظ** فبعد مائة عام من التنوير نعيش عصراً ظلامياً، ولننظر إلى ما يحدث فى الجزائر، هذا البلد الذى دفع مليون شهيد من أجل الحرية والاستقلال، ويحدث ما يحدث له الآن ولا تقال كلمة واحدة عن هذا الطاعون الأسود.

آن لكم الآن أن تخرجوا أيها المصريون لتقولوا كلمتكم، فالمثقفون يعملون خلسة فى صمت فكل يوم أطالع فى الجرائد والإذاعة والتليفزيون كلاماً يحرض على قتلى وقتل كل فكر حر ومستنير

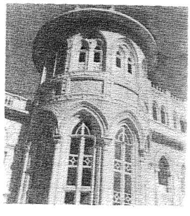
من هو **نجيب محفوظ** فى مخيلة اليد التى امتدت لتطعنه بالسكين؟ هكذا بدأ الناقد **إبراهيم فتحى** وأضاف: البعض يعتقدون أن **نجيب محفوظ** من كبار الوزراء أو أصحاب المناصب العليا، هكذا ترجم الإعلام شخصية **نجيب محفوظ** إلى مجرد صور ملونة فى التليفزيون والصحف، فتحول من كاتب له دوره إلى رمز حكومى فوجهت إليه هذه الطعنة. وأصبحنا نهتم فقط من **نجيب محفوظ** بالصورة المفبركة أما الكاتب فلم يهتم به أحد وعلينا نحن المثقفين الا نشارك فى تحويل **نجيب محفوظ** إلى مجرد صنم حتى لانقتل الكاتب الذى أثر فكره فى المجتمع وكان له دور كبير فى نقد الأوضاع، فما يحتاجه منا **نجيب محفوظ** هو إعادة قراءته.

جرجس شكرى

جولة الابداع

افتتاح مكتبة القاهرة الكبرى

مرت تسع سنوات كاملة على صدور القرار الجمهورى بتخصيص قصر الأميرة سميحة ابنة السلطان حسين كامل بحى (الزمالك) بالقاهرة، ليكون مقرا لمكتبة عصرية شاملة تحمل اسم (مكتبة القاهرة الكبرى)؛ وخلال هذه السنوات التسع - وهى فترة أطول مما يجب - جرى العمل تحت إشراف وزارة الثقافة لكى يصبح المشروع حقيقة واقعة واحتفل المثقفون أخيرا، فى الرابع والعشرين من يناير ١٩٩٥، بافتتاح هذا المشروع الثقافى الضخم، بحضور السيدة سوزان مبارك، والسيد/ فاروق حسنى وزير الثقافة والأستاذ كامل زهيرى المشرف العام على المكتبة.



برج المكتبة ـ القصر

وقد أحسنت وزارة الثقافة صنعا، حين حافظت على الطراز المعمارى الأصلى للقصر سواء فى أعمال الترميم والتجديد، أو فى أعمال الإنشاءات المعمارية الاضافية التى كان الغرض منها توسيع مساحة القصر بحيث يسمح باستيعاب اقسام المكتبة وقاعاتها المتنوعة.

وقد عمل القائمون على هذه المكتبة على تزويدها بأحدث الأجهزة والأدوات فى مجال المكتبات والتوثيق بالإضافة إلى الأجهزة الخاصة بالمكتبة السمعية والبصرية، مع الحرص على توفير نظام متكامل لحفظ البيانات البيبلوجرافية واسترجاعها، من خلال نظم التشغيل الآلية، مما يجعل المكتبة واحدة من أحدث المكتبات فى العالم.

وقد دار حوار فى حفل الافتتاح بين المثقفين والمسئولين، وكان اهم ما أثاره المثقفون فى هذا الحوار هو ضرورة العمل على تزويد الأقاليم بالخدمة المكتبية والثقافية حتى لا تستأثر القاهرة وحدها بمحور الاهتمام.

•

مصر المحروسة والعالم (١٩٩٣)

صدر هذا الشهر تقرير (مصر المحروسة والعالم - ١٩٩٣) عن مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات بالقاهرة، فى خمسمائة وستين صفحة من القطع الكبير، ويعتبر هذا التقرير المفصل مرجعاً شاملا موثقا.

ومن أهم ماتضمنه التقرير فى القسم الدولى، ملف عن ملامح النظام العالمى الجديد، وفى القسم العربى ملف عن الأزمات العربية الغربية والعربية/ العربية، وملف مهم عن الصراع العربى الإسرائيلى وتطوراته، كما كان التقرير الثقافى من أهم بنود القسم المصرى، بما احتواه من تفاصيل حول مصادرة الأعمال الفكرية والإبداعية، ولا يقل عن ذلك فى الأهمية ما ورد فى هذا القسم عن التصعيد الإرهابى، وحقوق الإنسان فى مصر.

صبرى حافظ

«فرسان الموكب» مرارات الخيبة وآلام الخيانة

تطرح مسرحية (فرسان الموكب Cavalcaders) ـ التى ألفها الكاتب الأيرلندى الموهوب **بيلى روشا** Billy Roche، والتى تُعرض الآن على خشبة مسرح الرويال كورت بلندن مجموعة من القضايا والأفكار المهمة حول المسرح الأيرلندى المعاصر. فالمسرح الأيرلندى يعيش فى الآونة الأخيرة ازدهارة فنية مهمة تتمثل ذروتها فى أعمال الكاتب الأيرلندى الكبير **براين فريل**. وتترك أثرها الملهم على عدد كبير من كتاب هذا المسرح الأيرلندى وفى مقدمتهم **بيلى روشا**، الذى يعتبره عدد من نقاد المسرح الإنجليزى أبرز موهبة مسرحية ظهرت فى العقد الماضى فى كل من بريطانيا وأيرلندا. وقد بدأ **بيلى روشا** حياته موسيقيا ومغنيا فى السبعينيات، وكون فرقة موسيقية فى مَسقط رأسه ويكسفورد Wexford، وهى مدينة صغيرة فى الجنوب الشرقى لجمهورية أيرلندا، حظيت، بقدر لابأس به من النجاح المحلى. ونشر روايته الأولى (أيل للسقوط Tum-bling Down) عام ١٩٨٦، ثم بدأ الكتابة للمسرح عام ١٩٨٨ بمسرحية (حفنة من النجوم A Handful of stars) التى عرضت فى لندن ولفتت إليه الأنظار وفازت بجائزة جون وايتنج لأفضل مسرحية جديدة فى العام نفسه، وتبعتها فى العام التالى مسرحيته الثانية (وحش مسكين فى المطر Poor Beat in the Rain) التى فازت هى الأخرى بجائزة جورج ديفاين. وبعد عامين قدم مسرحيته الثالثة (برج الجرس Belfry) عام ١٩٩١ والتى فازت بجائزتين مسرحيتين هما جائزة تشارنجتون للمسرح التجريبى وجائزة مجلة

«تايم أوت» المسرحية واكتملت بها ثلاثيتة المسرحية تلك، والتى تعرف الآن بثلاثية ويكسفورد، لآن هذه المسرحيات الثلاث برغم الاستقلال النسبى لكل مسرحية، تشكل ثلاثية مسرحية متكاملة الأحداث والعوالم تدور كلها حول الحياة فى تلك المدينة الأيرلندية الصغيرة، وتتقصى هموم أناسها وأحلامهم وصبواتهم، المتحققة منها والمحبطة.

وفى العام الماضى قدم له «مسرح آبى Abby Theatre»، وهو المسرح القومى الأيرلندى، مسرحيته الجديدة (فرسان الموكب) التى حظيت بتقدير الجمهور والنقاد على السواء، وانتقلت هذا الشهر إلى لندن لتعرض على خشبة مسرح الرويال كورت العتيد. وتقدم لنا هذه المسرحية الجديدة نموذجا جيدا لمسرح **بيلى روشا** الجديد، الذى يكتسب أهميته من غوصه فى الأعماق البشرية وكشفه عن مجموعة من القيم والخبرات الإنسانية العامة من خلال تقديمه لشريحة من حياة البشر العاديين فى مدينته الأيرلندية الصغيرة. وهو منهج مسرحى يؤكد إخلاص هذا الكاتب الجديد لتراث المسرح الأيرلندى الذى جعل من حياة الناس العاديين وفقراء الريفيين منهم خاصة مدار اهتمامه، وسبيله إلى بلوغ أرقى درجات العالمية من خلال التصاقه الحميم بالمحلى والريفى، فالمسرح الأيرلندى يتسم عادة بما أدعوه باللمسة التشيكوفية الرقيقة التى تعتمد على استقطار الشعر الشفيف من أكثر المواقف حزنا ومأساوية؛ والتى تهيم بتجسيد الترفع الإنسانى النبيل عن الصغائر وما يتلقاه من ضربات قاسية من الفظاظة والبلادة والتبجح؛ والتى تسعى إلى اكتشاف أكثر المواقف إنسانية وعمومية فى أشد المناطق خصوصية. وهذه اللمسة التشيكوفية هى التى تجعل لمحاولة **بيلى روشا** الغوص فى حياة بسطاء مدينته الصغيرة ويكسفورد هذا البعد الإنسانى الذى يضىء حياة المشاهد، ويمكنه من التعرف على خيباته وإخفاقاته الخاصة وقد انعكست على مرايا تلك المرارات الصغيرة الدامية التى تعانى منها شخصياته. ذلك لأن بساطة حياة هؤلاء الفقراء عنده ترافقها بنية درامية على درجة كبيرة من الثراء والتعقيد، تعتمد على تذويب الزمن، وعلى المزج بين الحاضر والاسترجاعات الدرامية التى تقحم عليه مشاهد من الماضى مازالت حية فى أغوار الشخصيات، وفاعلة فى حاضرها الذى لاتستطيع فيه تجاوز هذا الماضى، أو التغلب على ما يمثله لها من عقبات.

وتدور المسرحية فى دكان إسكافى قديم ملىء بالأحذية، القديمة منها والجديدة، أحذية تنتظر أصحابها وأخرى نسيها أصحابها من سنين أو ماتوا عنها، ولكنها لاتزال تزحم رفوف الدكان وتؤكد استمراريته، فوراء كل حذاء من هذه الأحذية المتروكة قصة؛ تنسج مع غيرها من القصص خيوط الحياة فى هذا المجتمع الصغير. كما يؤكد تراكمها فى كل مكان الارتباط العميق بالأرض. والحس الأرضى الذى يشيع فى حياة شخصيات المسرحية الحاضرة الست، وشخصياتها الغائبة أيضا، لأن المسرحية وإن ركزت عالمها حول شخصياتها الحاضرة الست، فإنها تعقد مجموعة من الوشائج بينها وبين عدد من الشخصيات الغائبة الفاعلة فى حياتها برغم غيابها عن خشبة المسرح، وتبدأ المسرحية ببطلها الرئيسى «تيرى» الذى تجاوز

الأربعين، ولكن أنهكته الحياة حتى بدا أكبر من عمره كثيرا وهو يودع الدكان، يتخلى عنه بالبيع أو بالتنازل لاندرى لـ «روري» الذى يتحدث عن مشروعه لتجديده وتحديث آلاته وتغيير مظهره وكل شىء فيه، مما يدهش «تيرى» الذى لايقنعه تصور «روري» الجديد عنه أو بالأحرى لايستطيع أن يتصور أن هذا المكان المثقل بالماضى والذكريات على وشك الاختفاء إلى الأبد؛ فللدكان عنده حياة وتاريخ ما تلبث صوره أن تقتحم عليه موقفه الأليم ذاك. إذ تنهض بنية المسرحية على استدعاء التواريخ والحكايات والذكريات الصانعة للسياق الذى عاشته الشخصيات ومارست حياتها ومسراتها الصغيرة فيه. وأهم هذه المسرات هى ممارسة الغناء الشعبى من خلال فرقتهم التى تحمل اسم المسرحية نفسها «فرسان الموكب». وهى فرقة لها ماض عريق. فقد كان «إيمون» عم «تيرى» رئيسا لها فى الزمن القديم. واستطاع بموهبته الشعرية والموسيقية أن يجعل هذه الفرقة محط أنظار المنطقة كلها، ومدار اهتمام جميع من فيها. وكان «تيرى» و«جرسى» هما شابا الفرقة الصغيرين فى ذلك الوقت. وقد سمح لهما العم «إيمون» بتجديد دماء الفرقة الموسيقية، فاستطاعا الاستحواذ على إعجاب الجميع، وكان الناس يتركون أعمالهم ويتوافدون على المحل ويتجمعون خارجه أثناء ممارسة الفرقة لتمارينها للاستمتاع بسماع أغانيها. لكن هاهى عشرون عاما تمضى وها هو تيرى يصبح قائد الفرقة وصاحب الدكان ولكن لم يزد عدد الأغنيات التى يغنيها هو وفرقته عن خمس وعشرين أغنية وكان من الطبيعى أن تتجاوزه الفرق الأخرى وأن يتجاوزه الزمن. فالمسرحية فى بعد من أبعادها هى مسرحية الام التجاوز، وضحايا التغير المستمر الذى هو جزء من سنة الحياة وأحد الدلائل على قسوتها فى الوقت نفسه.

لكن المسرحية لاتتعامل مع موضوع التغير ذاك بأى شكل ميلودرامى، وإنما تكشف عن مسئولية الضحايا عن تجاوز الزمن لهم. وتنقب عن أجنة النزعات التدميرية وهى تتسلل إلى النفس البشرية فتقعدها عن أهم واجباتها تجاه نفسها، ناهيك عن واجباتها إزاء الآخرين، وتقدم لنا المسرحية فى هذا المجال دراستها الشيقة لشخصية «تيرى» الذى يودع الحياة وهو لايزال فى شرخ الكهولة وأوج النضج، فقد عجز «تيرى» عن تجاوز صدمة حياته الكبرى عندما خانه «روجان» أعز أصدقائه وشاهد زواجه، وانتزع زوجته منه. فقد كانت زوجته تلك رائعة الجمال، ولكن يبدو أن «روجان» أغواها منذ ليلة الزواج نفسها التى راقصها فيها لانشغال «تيرى» بمشكلة أثارها عمه «إيمون» مع شخص كان يغازل زوجة العم اللعوب. منذ هذه الليلة بدأت بذرة الخيانة التى انتهت بترك الزوجة لزوجها وانتقالها للحياة مع عشيقها: أعز أصدقاء الزوج. هذه الضربة التى وجهها الصديق إلى أعز أصدقائه، يبدو أنها كانت ضربة قاصمة بالنسبة له. ولذلك لم يتمكن من التغلب عليها أبدا، ليس فقط لأنه كان شديد الاعتزاز بصديقه «روجان» ذاك للحد الذى لم يستطع معه أن يدرك أيا من نقائصه التى يتحدث عنها الجميع، والتى لايزال عاجزا عن قبولها. ولكن أيضا لأنه لايزال يهدهد أملا لا يخبو بأن يعتذر صديقه عما اقترفه، وأن يعيد له زوجته الجميلة التى لا يزال يحتفظ بصورتها بعد عشرين عاما.

فمشكلة «تيرى» الأساسية أنه لايستطيع أن يتصور أن العالم على هذه الدرجة من الفظاظة، وأن الصداقة فيه قد استحالت إلى خيانة ونذالة. وهو غير مدرك أن حياته فى ظل هذه الفاجعة قد أخذت تحيله هو بالتدريج إلى إنسان شائه، لايستطيع أن يحب مهما أغدق الآخرون عليه من حبهم. فقد أحبته «بريدا» صاحبة دكان حلاقة السيدات المقابل له، ولكنه لم يستطع أن يبادلها الحب نفسه فتحول حبها إلى نوع من الصداقة المحبة المخلصة. مع أن «بريدا» لم تفقد أبدا الأمل فى أن يعود لها وأن يبرأ من بحثه غير المجدى عن سراب خادع، ولذلك فإنها تنتظر وتغفر له مغامراته مع غيرها من النساء. كما أحبته «نولا» تلك الفتاة الجميلة التى تصغره بعشرين عاما والتى أقبلت إلى المدينة من الريف طازجة لم تتعود بعد على حياة المدينة القاسية، فوقعت فى حبه من الوهلة الأولى وبذلت له نفسها وروحها، ولكنه صدها بفظاظة بعد أن ارتوى من رحيقها، ولم يستطع تحمل عبء حبها له وتنقيبها المستمر فى حياته القديمة، وفى قصته الأليمة مع الزوجة والخيانة والصداقة. ومأساة «تيرى» فى نظر «نولا» أنه يمضى فى ظل شخص آخر، وأن هذا هو السر فى فقدانه لنفسه. وفى تبديده للحب الثمين الذى يغدقه عليه الآخرون. فالوهم الذى عاشه حول صداقة هذا الصديق الخائن، والصورة الزائفة التى رسمها له، تتسم بشىء من الثبات الذى لاعلاقة له بالواقع المتحول أبدا المتغير دوما. فقد بدد الزمن جمال زوجته السابقة الفاتن، ولكنه لايزال يحتفظ بصورتها القديمة ولايجرؤ على قبول ما يقال عن تدهورها وتدهور «روجان» معها، ناهيك عن أنه يحاول التعرف على هذا بنفسه، بل إنه يرفض محاولة «نولا» المخلصة لإعادته إلى أرض الواقع وتحريره من هذا الوهم الذى يحول بينه وبين تقدير حبها له ومبادلتها المشاعر المخلصة الحميمة نفسهاالتى تكنها له. ويقطع علاقته بها بالرغم من تهديدها بأنها ستنتحر إذا ما تخلى عنها.

والواقع أن تخلى «تيرى» عنها يدفع بها حقا إلى طريق الدمار، ويوقعها فى براثن الحانوتى المجاور الذى يجلدها بحزامه ويعذبها فى قبو دكانه، وحينما تحاول الاستنجاد بـ «تيرى» كى ينقذها، ويستعيد حبها القديم يرفض ذلك فتنتحر بإلقاء نفسها من فوق الجسر كما هددت من قبل. وتكشف لنا قصة «نولا» المأساوية تلك عن تماثلها مع قصة «تيرى» مع اختلاف بسيط هو أن انتحاره من النوع البطىء والمدمر معا للنفس وللآخرين. فما يعذب «تيرى» ليس خيانة صديقه له بقدر تصوره أن هذه الخيانة لم تكن إلا نوعا من الجزاء على ما اقترفه هو نفسه وهو لايزال فى شرخ الشباب، عندما استجاب لإغراء زوجة عمه «إيمون» اللعوب له، وخان بذلك العم، بل إن زوجة العم ، بعد أن نامت معه، دعت إليها صديقه «جرسى» الذى ذهب إلى الغرفة ولكنه لم يستطع ممارسة الجنس معها. ومع أن هذا لم يحدث سوى مرة واحدة ندم عليها «تيرى» إلا ان أثر هذا الفعل الدامى على عمه، بعد أن صرحت له الزوجة به، وعليه هو لم يتبدد أبدا. ولهذا علاقة بذلك الإحساس الكاثوليكى العميق بالذنب وبالخطيئة الأولى، وبالرغبة الدائمة فى الاعتراف والتكفير. ولذلك فإن لهذا أيضاً علاقة بانتظار «تيرى» العبثى الدائم لأن يجىء صديقه «روجان» إليه يوما ويعتذر عمااقترفه

فى حقه ويعيد إليه زوجته، منهياً بذلك فصل القصاص. وله كذلك علاقة باستعذاب «نولا» تعذيب الحانوتى لها الذى يصفها بأنها حواء التى أقبلت على الحديقة بغواياتها فأخرجت آدم منها. وأنه لهذا يعاقبها بهذا الضرب القاسى بالحزام.

لكن المسرحية تحاول أيضاً أن تكون نوعاً من الطقوس التطهيرية فى الوقت نفسه بالنسبة لشخصياتها الست. فإذا كان «تيرى» ومجايله «جرسى» يشعران بالندم، أولهما للخيانة التى ارتكبها عندما نام مع زوجة عمه اللعوب، وثانيهما للذنب الذى لم يقترفه عندما لم ينم معها وظل يعانى بعد ذلك من أثر هذا الحادث عليه فيما يبدو، والذى استحال تأثيره إلى هذا السرطان الخبيث الذى يدب فى جسده. فإن «بريدا» وهى الشخصية الثالثة التى تنتمى إلى هذا الجيل الكهل من شخصيات المسرحية الحاضرة تختلف عنهما معا، وعن الشخصيتين الغائبتين من جيلهما «روجان» وزوجة «تيرى» الخائنة فى أن لديها إيماناً لا يتزعزع بقدرة الحب على الانتصار فى النهاية. ولهذا فإنها تنتظر دون أن تجعل الانتظار يفسد حياتها أو يحرمها من المسرات الصغيرة. فإذا كانت المسرحية تسرد علينا فى استرجاعاتها المتعددة تفاصيل عذاب «تيرى» فإنها تستخدم سرطان «جرسى» كنوع من الاستعارة الدالة على ما يعانى منه فى صمت. أما شخصيات المسرحية الشابة فهى الأخرى ثلاث، لأن هناك بالإضافة إلى «نولا» الجميلة الشابين «رورى» و«تيد» واللذين يقدمان لنا التنويع الجديد على قصة «تيرى» وهى تتجسد فى الجيل اللاحق. ليس فقط لأن الشابين هما العضوان الشابان فى فرقة «فرسان الموكب» الآن كما كان «تيرى» و«جرسى» هما شاباها فى الماضى إبان إدارة العم «إيمون» لها، ولكن أيضاً لأنهما يكرران ما جرى بين «تيرى» و«جرسى» عندما يغرى «تيد» زوجة «رورى» ويقرر الحياة معها. لكن الفرق هنا هو الفرق بين مرحلتين وبين جيلين. فعندما حدثت قصة «تيرى» فى الستينيات بمثالياتها القديمة وقيمها تركت فيه ما تركته من آثار مدمرة. أما قصة الخيانة الجديدة التى يمارسها «تيد» فإن أثرها الثمانينى أقل كثيراً مما كان عليه الأمر فى الماضى. السنا فى العصر الذى تحولت فيها الخيانة الوطنية إلى مجرد وجهة نظر؟ فما بالك بخيانة صديق لصديقه، حتى ولو كان الأمر يتعلق بزوجة أحدهما.

فالمسرحية فى بعد من أبعادها تنطوى على تناول لفجوة الأجيال وما يترتب عليها من تغير فى الرؤى والمفاهيم. فـ «تيرى» الذى أنفق عشرين عاماً من حياته فى المكان، واعتاد أسلوب العمل اليدوى القديم، وما به من مهارات حرفية، لا يستطيع أن يفهم ما تنطوى عليه دعوة «رورى» الشاب من تجديد لكل شىء وميكنة لكل شىء. ولا يفهم الشاب تلك العلاقة الحميمة القديمة التى تربط «تيرى» بالعالم القديم الآيل للانهيار. بل إنه يقول له إنه لابد وأنه يتعجل نفض يديه من كل شىء، ليؤكد بمثل هذا القول عمق الفجوة الفاصلة بينهما. لذلك كان من الطبيعى أن يعمد «رورى» إلى تجديد كل شىء والبدء من جديد على الفور بينما استغرق الأمر من «تيرى» عشرين عاماً قبل أن يتغلب على صدمة الخيانة، ويقبل تكرار تجربة الحب من جديد مع «بريدا» التى أكد صبرها وتحققها فى النهاية انتصار الحب على الخيانة مهما طال الأمل.

دوروتا متولى

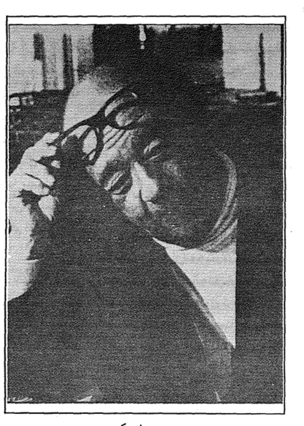
حول التصوير والمسرح والسياسة حوار مع يونيسكو قبل موته

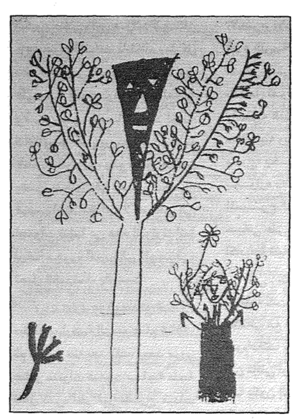
تحتفى بولندا فى الأشهر الحالية فى معظم مسارحها بالكاتب الراحل الفرنسى - الرومانى الأصل: **يوجين يونيسكو**؛ وذلك بمناسبة اقتراب ذكرى وفاته الأولى . فتقدم له فوق خشبات المسارح البولندية فى وارسو والأقاليم معظم إنتاجه المسرحى الطليعى : «**المغنية الصلعاء**»التى ألفها **يونيسكو** فى عام ١٩٥٠، و«**الكراسى**» ١٩٥٢، و«**الدرس**» ١٩٥٧، و«**السير فى الهواء**» ١٩٦٢، و«**اللعب مع القاتل**» ١٩٧٠، كما تعرض له آخر أعماله المسرحية التى كتبها قبل وفاته بحوالى أربعة عشر عاما وهى مسرحية «**رحلة إلى الموتى**» عام ١٩٨٠.

أما الفرنسيون فقد عرضوا له مسرحيته (**الكراسى**) للمرة الأولى فى باريس عام ١٩٥٢، ثم قدمتها فرقة بولندية فوق خشبة مسرح كاتوفيتسا عام ١٩٥٧. كما نشرت مجلة «ديالوج» البولندية هذه المسرحية فى العام الذى عرضت فيه.

ولا يقتصر الاحتفال **بيونيسكو** - بتقديم أعماله المسرحية فحسب، بل وبعرض رسوماته، التى تقدم للمرة الأولى فى معارض المسارح البولندية جنبا إلى جنب مع أعمال الفنانين التشكيليين الذين أثروا فى أسلوبه - بوصفه رساماً - تأثيرا كبيرا، وعلى رأسهم «**كاناليتو**» و«**فيرمير**» و«**ميرو**» وغيرهم.

الوجه الآخر من هذا الاحتفال **بيونيسكو**، هو أنهم يقدمون فى المسارح نفسها بوارسو وكراكوف وغيرهما من المدن البولندية الكبيرة مخطوطات **يونيسكو** ونسخا من أعماله المكتوبة، ومقالاته الصحفية وتعليقاته. ومن أهم هذه المقالات: ذلك الحوار الذى تحدث فيه الكاتب عن أمور ليست لها علاقة بالفن وحده، ننشر منه أهم ما احتواه، وقد


يوجين يونيسكو


إحدى رسومات يونيسكو المعروضة في معرض رسوم بوراسو

قام المنظمون لاحتفال **يونيسكو** بترجمة الحوار إلى البولندية عن الألمانية من مجلة «الزمن» التى تصدرها مدينة **فرانكفورت** .

* * *

● مثل بعض الفنانين تقوم بممارسة فن الرسم، علاوة على ممارسة الكتابة. إنك يا سيدى ترسم الآن فى هذا العمر وقد كبرت.لماذا الرسم؟

- أصبحت لدىّ رغبة فى التوقف عن الكتابة، التوقف عن استخدام اللغة، وتركيب الكلمات . شعرت برغبة عارمة فى ممارسة الصمت؛ فن الدخول فى رحاب الصمت واقتحامه.الموسيقى - على سبيل المثال - هى شكل من الأشكال الفنية التى تحاكى الصمت وتقتفى أثره، وربما يكون الشكل الأمثل هو العثور على الصمت الحقيقى. وليس محاكاته هذا ما يجذبنى إلى الرسم: الصمت ، ومع ذلك ثمة رسامون أشاهد فى أعمالهم حركة مشحونة بالاضطراب والاهتياج الشديد - وقد

يكون على رأس هؤلاء: الفنان «روبنز». أشاهد بانتظام وبشكل دائم المعارض الفنية؛ وأقدر فنانين على وجه الخصوص: **كاناليتو** و**فيرمير**. عندما تشاهد لوحة **كاناليتو** التى يرسم فيها زحاما لأناس يثرثرون، وهم أناس يمثلون بشرا يقطنون فى إحدى قصور فينيسيا، نلاحظ أننا لا نصغى إلى أصوات تنشأ عن هذه الثرثرة: إنما لوحة معبرة أقرب إلى الموسيقى، تصل الضوضاء بالصمت.

ويستطرد **يونيسكو** قائلا: «بدأت ممارسة الرسم عام ١٩٦٨، ثم توقفت عنه بعد ذلك، وبعد مرور عشر سنوات شعرت بحاجة ملحة لعمل شىء آخر غير المسرح. فبدأت أمارس الرسم من جديد منذ عام ١٩٧٨.

● ما هو الرسم من وجهة نظرك؟

- الرسم هو شىء من قبيل «المداواة بالعلاج النفسى». إنه يحررنى من الشعور بالخوف والفزع. إنه شىء أقرب ما يكون إلى مؤثر خاص بشكل لا يصدق. عندما أكوّن الألوان وأشكّل من خلالها الأحمر، الأسود، و الأخضر، عندما أبدع اللوحة؛ بنية فنية إلى حد ما، أشعر بأننى حر. إن الرسام يملك بالفعل تفوقا واضحا فى أدواته وأسلوبه الفنى، حيث لا يقف أحد حائل بينه وبين جمهوره، فليس ثمة مُخْرِج» يحتم على الفنان أن يقف بجواره دائمًا كما يحدث فى المسرح. لم أتعلم فن الرسم فى حياتى على الإطلاق، لم التحق بأية أكاديمية فنية للتعليم.

إننى - بنفسى - قد شكلت رؤاى، ببساطة كنت أجرب ما أشعر به فى علاقاتى مع الألوان ودرجاتها، وكنت أقوم دائما بتدوين ملاحظاتى. أما الآن فإننى أريد أن أؤلف كتابا أقرب ما يكون إلى المقرر المدرسى عن «كيف يعلم الإنسان نفسه فن الرسم!.

● تذكرنا بعض رسوماتك «بميرو» : أيكون هذا تفكيرا مخططا له، وإلهاما مقصودا ؟!

- أظن ذلك، إننى تحت تأثير «ميرو» ونفوذه الكبير.

أحب فى أعماله كل ما هو طفولى وبدائى ومتسم بالرهافة.

● أصحيح أن عابرى المشاة قد اعترضوا طريقك فى شوارع باريس،راغبين فى مشاهدة أعمالك ثانية فى المسارح الفرنسية؟

- أجل، هذا صحيح!. دائما ماتذكرنى هذه اللحظات بلحظات عصيبة أخرى فى حياتى؛ عندما كنت أسير فى شوارع المدينة مع ممثلى فرقة - «Theatre Des Noctambules» للدعاية عن مسرحيتى، وكنا نسير بداية من المسرح، مرورا (بالبوليفار) وصولا إلى (سان ميشيل) ثم العودة ثانية إلى مسرحنا. كنت أحاول ترغيب الناس فى الذهاب إلى مسرحنا. كنت أقف أمام المسرح لأعلق على حوائطه الملصقات والأفيشات ولافتات العرض المسرحى . وكان بجوار المسرح دار عرض للسينما، وأمام شباك التذاكر يقف صف طويل من المشاهدين، لكن لم يحاول فرد منهم الاقتراب من مسرحنا وشراء تذكرة واحدة. وأحيانا ما تواجد فى صالة العرض شخصان، ربما ثلاثة، ولكن دائما كان ثمة شخص واحد: إنه زوجتى. ذات مرة مثل الممثلون لأنفسهم، لأن زوجتى قد آلمها ضرسها، فاضطرت للخروج. كنت أشعر بغيظ مكتوم، لأنه لا يأتى أحد

إلى مسرحنا ، لا يوجد فى الصالة متفرجون. خرجت من المسرح، واندسست داخل الصف الطويل أمام «شباك تذاكر» السينما المذكورة، حاولت أن اقنع أحدا بالدخول - دخول مسرحنا. قلت إن هذا المسرح يعرض مسرحية رائعة للغاية؛ «أرجوك، تعال، وشاهد. وبالفعل، اقنعت رجلا بالدخول. شاهد هذا المتفرج مسرحيتى «المغنية الصلعاء»، وغادر المسرح وعلى سيمائه سحنة تبشر بغضبه قائلا بأنه فى حياته لا يريد أن يسمع عن مؤلف كهذا؛ أو مسرحية كهذه!

● عندما تشاهد فوق خشبة المسرح أعمالك، أيمكن أن تضحك منها؛ أو إن شئنا الدقة - تسخر منها؟!

- لا أعرف، ما الذى على أن أجيبك به، فى ظنى أن ردود الأفعال لما أراه، يتسم بسرية وخصوصية وإن شئت الحقيقة فإننى قد اعتدت قليلا على ذلك الذى أراه فوق الخشبة أعرف هذه المسرحيات تفصيلا وإجمالا. دائما ما تثير مشاهدتى لها فى نفسى شعورا بالمتعة، خاصة عندما يؤديها الممثلون بشكل جيد!

● فى البيان المعلن أثناء مهرجان المسرح فى «سالزبورج» فى السبعينيات، وصف مسرحك باعتباره «جزيرة من جزر الجحيم التى تحيط بعالمنا!». أمازلت ترى مكانة عالمنا الراهن بهذا المفهوم الراديكالى؟

- عالمنا بشع وجحيمى - هذه حقيقة، لا ينبغى أن نكررها بلا انقطاع، فكل إنسان يتفهمها اليوم. نحن نسمع عن المجازر والكوارث التى تهز العالم من أعماقه، وهى أشياء لم تحدث بهذه الخطورة من قبل، بهذا القدر من البشاعة.

إذن ما الذى علينا فعله فى زمن كزمننا المعاصر؟! إما أن تزرع بستانك - كما يقول ڤولتير - أو أن تقوم برسم لوحة. فالرسم يعنى السلام والطمأنينة، ولذلك اخترته.

● فى حقبة زمنية معينة - كنت «مُعلقاً» صحفيا فى واحدة من الجرائد اليومية الفرنسية، وقد بلغت شأوا ونجاحا كبيرين، وكنت تمارس الكتابة معلقا على مختلف القضايا الثقافية والسياسات الثقافية، ثم توقفت بعد ذلك عن ممارسة الكتابة لهذه الصحف. أيعنى هذا أنك قد استغنيت عن ذلك؟!

- إن هذه التعليقات كانت بلا نفع على الإطلاق.فلتجرب مناشدة البشر أن يحب بعضهم البعض، أن يصبحوا إخوة! لقد نادى المسيح بهذه الدعوات من قبل: «أحبوا بعضكم البعض! » وقد حدث شىء آخر تماماً، كما لو كان قد قال لهم: «دمروا بعضكم البعض!» فما الذى يتبقى لى اليوم قوله، سوى أن أفض يدى فى انتظار للكارثة النهائية التى ستحدث لعالمنا. فهى يقينا ستحدث!

● أتثير اهتمامك قضية «الأجيال»؟

- أكثر مما تتوقع. أريد أن أكتب عن مستقبل هذه «الأجيال»، أكتب لها بشكل خاص، فإن عصرنا مصاب بالغثيان.لكن كيف أكتب لهذه الأجيال، مادامت لن تقوم لها قائمة فى المستقبل. ألا يمكن أن يحدث ذلك؟

● دائما ما تشير لنفسك باعتبارك عدوا للمسرح السياسى، ألا يمكن أن يكون هذا نابعا من موقفك العدائى لـ « **برتولد بريخت**» ؟ أترى أنه

ليس ثمة مكان للسياسة فوق خشبة المسرح؟

- لابد للمسرح أن يناقش مختلف المشاكل والقضايا. لقد وقفت آنذاك ضد المسرح السياسي، لأتحرر من ذاتية طموحاتي السياسية. فالسياسة شيء ضروري بلا أدنى شك، حتى أن صياغة كهذه، تصاغ اليوم في عصرنا وتصنع حاضرنا ينبغي على السياسة أن تقدم للبشر طريقا للحياة، تضمن لهم نموهم الشخصي، ورُقيهم الإنساني. يحدث اليوم النقيض. فالسياسة تتوجه اليوم للوقوف ضد الفرد وإنسانيته.

السياسة أقوياء عتاة، بدرجة أكبر من الفلاسفة والفنانين. إنهم في حالة تشابك لا ينفصم، داخل شباك هاجس السلطة والسيطرة ، لذلك تغيب عنهم أمانة الأيديولوجيا وشرفها. وفي ظني أن الساسة جميعهم يهدفون إلى «تطويق العالم» تحت مظلتهم، في «إمبراطورية السلطة» - (Imperium Mundi) كما عرف ذلك من قبل الفيلسوف **أوزوالد شبنجلر.**

● في فترة ما استثارت مسرحياتك الجمهور بشكل سلبي، ثم قوبلت باستجابة في مرحلة تالية، وأثارت الدهشة فاستجابت لها الجماهير برغبة أشد وتقدير أكبر. ألا يمكن أن تستثير هذه الاستجابات المتباينة، فتثير فزعك وخوفك بوصفك مبدعاً ؟

- أيحب الناس مسرحياتي بهذا القدر ؟

لا أعرف بالضبط. ربما المثقفون والطلبة، ربما الشباب على وجه العموم. لكنني أشك - مع ذلك - في أن أعمالي المسرحية تروق لمعظم المتفرجين. إنني اليوم لا أومن بفن المسرح، وللسبب نفسه؛ عدت إلى فن الرسم!



أصدقاء إبداع

القصة

وصلنا هذا الشهر عدد كبير من الرسائل التى حملت الكثير من النصوص لأدباء من كل انحاء جمهورية مصر العربية، فضلا عن الاقطار العربية مما يؤكد على الثقة المتبادلة بين المجلة والقراء، خاصة من الأجيال الواعدة المبشرة.. .

ومن هذه الرسائل. الرسالة التى كتبها أحد أدباء الأردن وهو الصديق **عمار عبد الله الجنيدى** وقال فيها:

تحية الإبداع والأصالة وبعد:

فقد غمرنى إحساس بالزهو حينما حصلت على عنوانكم، وأبعث إليكم محييا ومهنئا بقدوم السنة الجديدة وفى داخلى تنداح رغبة بأن تكون علاقتنا الأدبية وصداقتنا الإبداعية مسمارا آخر فى نعش الفرقة العربية..

صديقى المبدع: معا لننبذ كل قيم التنافر والعداء والخصومات الفاسدة بين مثقفينا.. معا لنثبت للعالم أن زوارقنا ليست من ورق كما يتوهمون..

معا لنكون الارقى والأبهى من بين كل الأصدقاء.

عزيزى: الغيم مترع بالمطر، لكن الاندفاع مازال حبيسا وراء الخجل..

صديقى المبدع: يعانى الأدباء الأردنيون من واقع الشلليات والمحسوبيات فى الملاحق الثقافية فى الصحف والمجلات الأردنية، لذلك فهم يتجهون للنشر فى الصحف العربية، وقد سمعت عن مجلات مصرية تعنى بالمبدعين والإبداعات الشبابية، مثل مجلة (شعر) ومجلة (قصة) ومجلة «إبداع»، وأتمنى عليك تزويدى بعناوين هذه المجلات من أجل الكتابة إليها، أرجو الا تتركنى على قارعة الانتظار.

وكما ترى لم نترك رسالتك للانتظار ونرحب بأعمالك.

كما وصل المجلة رسالة أخرى من الصديق **محمود ابو عيشة من القليوبية** الذى سبق للباب أن تبنى أعماله القصصية ويقول فيها..

ولـ «إبداع» فى حياتى. هى الأخرى - سحر خاص، حيث نشرت لى دون «واسطة»!!!... أو محسوبية، مما جعلنى استمر فى مراسلتها مع الثقة الكاملة بنزاهتها، وثقتى فى أننى اكتب ادباً يستحق ومما زادنى فخراً أن يكتب اسمى إلى جوار عباقرة الفن الحديث.

لاأحب أن أطيل عليك وأنا أعرف قيمة وقتك، ولكن حبى وتقديرى لكم هو ما دفعنى لأكتب، وأنا فى الجيش ـ وحضرتك تعرف مدى معاناة التجربة بالنسبة لفنان، وكذلك ضيق الوقت، ولكن ثقتى بإبداع اكبر.

ومن النصوص التى وصلت هذا العدد يمكننا أن نقدم القصص التالية.

•

(١) المنجل

يوحنا زكريا

وتوسط «عبد النافع» القعدة. وراح يشعل سيجارة. سيجارة فى إثر سيجارة. ويرشف أكواب الشاى الحبر. والتفوا حوله يثرثرون.. والأطفال يلهون فى ضجة.

- اسكت يابنى.

- اسكتى يابنتى.

- اسكتوا ياأولاد..

أطفال زى الورد.. أغلبهم زى الورد.. الورد المتسخ!. والغروب يلقى برداء الغسق على الوجود.

- «اسمع يابوى». قالها ابنه الأكبر بتودد. ابنه الأكبر الحاصل على مؤهل عال. الموظف فى وزارة التربية والتعليم. الذى لديه خمسة أطفال وقد تجاوز الثلاثين بقليل.

- «عايزين نعيش زى البنادمين».

شفط الأب رشفة كبيرة. أى والله رشفة كبيرة. وأسند ظهره إلى الشجرة اليابسة، وأفرد ساقيه، وجز على سيجارته.

- «قلت مفيش بيع»

هواء الجسر يرد الروح.. وهواء الدار العفنة المحمل بروائح الروث، وعطنة الحوائط الخائرة. الدار الملأى بالذباب والبراغيث والبق.. الدار التى تحتوى على ثلاث حجرات وحجرة، وحوش للبهائم.. الدار التى لم تلمس أشعة الشمس.. الدار التى تحتوى على ثلاث أسر وأسرة.. الدار العتيقة.

- يابوى.. قيرطان أو ثلاثة ويكمل البيت»

- «ولو شبر واحد من العشرة فدادين»

امتعض الابن الأكبر.. والابن الذى يلى الابن الأكبر.. والابن الذى يليه وعادوا يثرثرون.

وانسدل الليل واطبق على المكان.. وتناثر الأطفال نياماً على الأرض.. تتسلل إليهم حشرات الليل والغيط.. وتلسعهم النسمات الباردة.

- «زى البنادمين.. يابوى»

- «أووه اسكتوا.. اسكتوا ياولاد الكلب». ورشق منجله فى الأرض.. المنجل رشق فى الأرض.

وعادوا يثرثرون!.

.. ..

ولكنى لست أدرى ماالذى يدفعهم من حين لآخر إلى أن يريدوا أن يعيشوا حياة الآدميين.. بعد كل هذه السنين.. السنون الطويلة من الرضا.. الرضا والقناعة.. القناعة والخنوع.

وفى هدأة الليل انسحبوا يجرجرون أولادهم بعد ركلة رجل حانية!، أو وخزة يد.. أعواد ناضرة بين النعاس واليقظه.لايخدش سكون الليل إلا وقع خطواتهم.. وخوار بقر.. ونهيق حمير.. عائدون إلى الدار العتيقة.

وانحنى «عبد النافع» يقضم أعواد الكلا الناضرة.. بمنجله الصدئ.

●

(٢) جريدة

عماد على عبداللطيف على

إطسا - الفيوم

كانت ترتدى كتل السواد، تجرجر زوابع التراب خلفها مهرولة حتى اصطدمت بجدار المقبرة، تراجعت محدقة فى النقوش الباهتة، نشفت عينيها وقررت أن تخضر التربة، همت بتحريك قدمها، لكن ملمس يديه الناشب فى ذاكرة جسدها، حرمها فرصة المغادرة، نطرت نفسها من بين يديه، بحثت عن جريدة، للمرة الأولى تتأكد أن الأرض جرداء، استقبلها بجفاوته المعتادة، لكنها لم تمنع شعور القرف الذى يعتريها حين رؤيتة، الجنينة واسعة، وأشجار النخيل كأعواد البرسيم، لكنها كلها عالية جرداء، كان الطريق أمام الحديقة مرسوما بكل تفاصيله على أرجلها الساعية فيه صباح مساء، وهو دوماً واقف بجفاوته، لكنها قبل تلك اللحظة التى ايقنت فيها حاجة التربة للتخضير لم تفكر مطلقاً فى الدخول، خطت الباب، فبدت الأشجار أكثر طولاً وجرادة وانكمشت حلقات الجريد وتداخلت حتى أصبحت ضفيرة مستقيمة استقامة الجذع نفسه، فأحست الرهبة تنبش تحت جلابيبها، نكست عينيها، قالت بصوت منكسر: جريدة علشان التربة،

عزم بشاى، فجلست محدقة فى الكانون الهبابى، ألسنة النار تهرب لافحة قعر البراد، كان يتحدث عن معزة المرحوم وشبابه الذى ضاع هدراً، لم تستمع إلى كلمة مما قال، كان رتك الماء فى البراد يحتويها، ناولها الكوب، كان لايزال يتحدث عن رجولة المرحوم وكانت تتأمل صامتة جمرات النار تحت غلاف رمادها الهش، شفط الكوب، قام متجهاً إلى النخلة، حزم الجلباب حول وسطه، أمسك الشرشرة، وبصوت أجش قال: ياأم هاشم، أخذت ترقبه وهو يمتطى النخلة، رجلاه قويتان ثابتتان فى طريقهماإلى قلبها، أمال الجريدة، عراها من السل، ملس ظهرها وضع الشرشرة فوقها بحنو مستلاً طاقة عنادها، فمالت مستسلمة، قطعها وألقى الشرشرة فوق الكانون، تطايرت قطع اللهب على كتلها السوداء، أفزعتها فسكبت عليها كوبها الممتلئ، وولت مخلفة نداءاته: خذى الجريدة

●

(٣) «جفاف»

مجدى عبدالعزيز يوسف
المنصورة

طلبت منها تصوير المذكرات التى معى نسخة واحدة.. أخذت المذكرات وطلبت منى الانتظار على مقعد جانبى.. وقفت بجسدها الفارع الممتلئ ووضعت المذكرات بجانبها وأدارت آلةالتصوير جلست صامتاً أرقب حركات أصابع يدها الطويلة المسحوبة بنعومة وهى تسحب الأوراق ورقة ورقة وتضعها بعناية فوق آلة التصوير....... مساء الليلة الماضية غضبت مع أبى، وامرأة الحلم كانت غبية باردة.. أشعلنى ردفاها المنبعجان وحركات يديها وهى تمسح حول أثدائها وتحت إبطيها حين تلصصت عليها من ثقب باب الحمام.. وقفت محتقناً لبرهة خلف الباب وحين حاولت الدخول إليها وهى تستحم نهرتنى وصفقت الباب فى وجهى وارتدت ملابسها ثم خرجت وألقت فوقى ماءً مثلجاً فانكمشت.. فى الصباح لم أجدنى مبتلا. كنت متوترا.. رفضت الإفطار وضربت أخى الصغير لسبب تافه.. أخذت المذكرات معى ثم صفقت الباب خلفى بشدة وخرجت متجهماً.. تشاجرت مع سائق الميكروباص حين تعلل بعدم وجود «فكة» ليعطينى الباقى، وحين دلفت من باب المكتبة كانت جالسة خلف آلة التصوير.. استقبلتنى بابتسامة مريحة امتصت غضبى.. وجدتنى مهتماً بمتابعة حركات شفتيها المكتنزتين المصبوغتين بلون أحمرفاقع وهى تلوك اللبان.. كانت تختلس النظر إلى من حين لآخر وتضبطنى متلبساً بمتابعة تضاريسها فتبتسم ابتسامة ماكرة فأحصى بلاط المساحة الشاغرة من أرضية المكتبة وتواصل تصوير المذكرات فأعاود استراق النظر إليها من زوايا جديدة وأفكار جديدة.. أوقفت آلة التصوير وأغلقت باب المكتبة والشباك.. اقتربت منى.. تلاحقت أنفاسى وتصببت عرقاً حينما رأيتها تتجرد من ملابسها وتقف أمامى عارية.. اندهشت واضطربت وارتعشت لكنها أخذتنى برفق ومكنتنى من الاشتباك معها ببساطة.. كانت سخية ودافئة.. سرت فى جسدى رعشة فاشتعلت وابتللت ثم انطفأت فاسترحت.. كانت تقف خلف آلة التصوير حينما سمعتها تقول بطريقة يائسة وكأنها تكرر العبارة للمرة العاشرة: «المذكرات ياأستاذ والحساب سبعة جنيهات» رفعت عينى من على أرضية المكتبة.. وقفت مبتلا هادئا.. أخذت منها المذكرات وأعطيتها الثمن.. نظرت إليها بامتنان وانصرفت!!.

●

(٤) هروب

أيمن السيد العشى

تجمدت أطرافه من البرد. تدثر بمعطفه الواقى. دس رأسه فى صدره. حاول أن يشعر بشىء من الدفء.. باءت محاولته بالفشل. بسبب هذا البرد الشديد وتلك الأمطار الهاطلة.. التى غرقت فيها أبنية المحطة... وظلمة ثقيلة تهبط من سماء غاضبة تغطى كل الأشياء تحت ردائها المعتم.. بدا الكون من بعيد موحشا عندما انطفأت مصابيح المحطة بفعل الريح والمطر الغزير..أغلقت الظلمة عليه وهو يتكوم على الأريكة المبتلة..

تناهى لأذنيه صوت القطار يدك خلايا السكون ويمزق رداء الصمت الذى كسى الأرض فى هذا المكان. اقترب القطار.. والتصق بالرصيف المبتل كانت الأبواب مغلقة وكذلك النوافذ إلا ذلك الباب والذى ـ لحسن الحظ ـ كان قبالته. اغتنم الفرصة ـ هاربا من أشباح المحطة ـ قفز مسرعاً داخل القطار.. ومسرعاً كذلك غادر القطار المحطة...

وكانت المفاجأة.. ليس القطار قطاراً..!!

ليس كما هو مألوف فى جميع القطارات.. وجده فضاء طويلا مظلما.. خاليا من أية معالم.. أخذ يدور حول نفسه دورات مجنونة. وانطلق يجرى فى فضاء القطار ـ الذى لم يكن قطارا قطع شوطاً كبيراً يسبح فى بحر الظلمة الحالكة التى سكنت جوف هذا الكائن الحديدى العملاق. تحسس جدرانه الباردة.. ونوافذه المغلقة.. يصفر الهواء فى أذنيه. ويدفع البرد ملامح وجهه المضطربة... وصل حيث الباب ـ الوحيد ـ المفتوح الذى كان يدخل منه المطر بغزارة.. صمَّت أذنيه أصوات مرعبة.. ارتطام حبات المطر الثقيلة بجسد القطار الحديدى.. وهذه الريح الشيطانية التى تدوى حوله بجنون.. وصوت القطار السريع...

لاح القمر من بعيد.. يرقب رحلة القطار عبر ظلمة الليل المترامية الأطراف.. وعبر الأماكن المموهة التائهة فى ملكوت الصمت... كان غريباً أن يجد قطاراً بهذا التكوين الغريب ـ ارتسمت على وجهه علامات تعجب.. كثيرة.. كثيرة. وأسئلة صاخبة ضجت برأسه.. تاهت أنفاسه المتلاحقة لم تقو ساقاه على حمل جسده. ارتسمت على ملامح وجهه الشاحب ملامح القهر التى رآها ترتسم على جدران هذا القطار الغريب.

تزاحم فى أذنيه صوت المطر والريح.. صوت دفوف جنائزية صاخبة صمَّت أذنيه. صاحبها صوت طبول عملاقة خنقت جميع الأصوات.. ومن جوف القطار المنطلق. من منطقة ضائعة. انبعث صوت حاد يخبره أن هذا القطار رحلته إلى مقبرة الكون.. خارج حدود الزمان والمكان.. وأن القطار فارق أنفاق الأرض وترك قضبانه الحديدية. فى طريقه إلى حافة السكون السحيق..

راح يجرى... يهرب فى جوف القطار.. يصرخ.. تمتص الجدران صرخاته اللاهثة.. خارت قواه زحف بجسده العارى عبر الماء المتجمع فى أرض القطار. وصل إلى النافذة الوحيدة المفتوحة رأى دوائر لاتكاد العين تراها حتى تتبدد.. وصوت شيطانى ينتشر فى دفقات مثل الوخز. والموت ينسحق فى أعصابه ويكمن فى كل مناطق ذاته الميتة وطيوراً ذات أجنحة لحمية ورؤساً إبليسية عابسة تحلق حول القطار والظلمة الشريرة تستبيح ذاته البائسة. راح ينظر للأفلاك البعيدة السيارة فى مداراتها.. وشموس ضاحكة تغرق فى ظلمات الكون البعيد تبدو كأنها عيون صغيرة ترنو له..

امتلأت السماء اللانهائية بخيول عملاقة ترفرف بأجنحتها المعروقة الكبيرة حول القطار المنطلق انحدرت دمعة من عينيه شقت طريقها للعدم عبر ملامح وجهه المنهكة.. لم يقو على التنفس.. سكنت حركته..

تذكر صوت الطبول التى صاحبت القطار وهو يتوقف فى المحطة ـ لم يدر لها بالا ـ وهى الآن تصم أذنيه ـ وقف عارياً أمسك بيديه قضبان النافذة راودته نفسه بالقفز فى الفضاء.



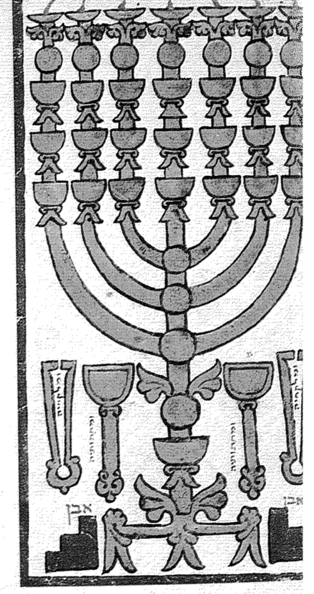
نحت معادن من أعمال الفنان **نشأت تايب**

من معرضه المقام حالياً في مركز الدبلوماسيين الأجانب

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

إبداع

العدد الثالث • مارس ١٩٩٥

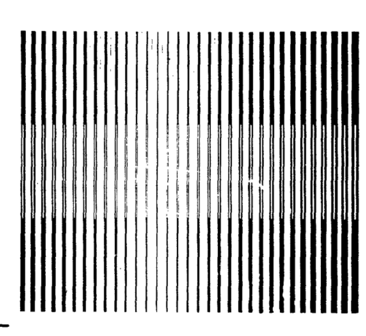


ثقافة إسرائيل

دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة

٣ـ الدراسات والعلوم الإنسانية

اليهـود العـرب ـ المسـرح والسينمـا





مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

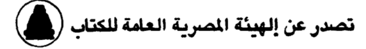
نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة • مارس ١٩٩٥ م • شوال ١٤١٥هـ

هــذا العـــدد

صورة الغلاف الامامى من المخطوطات العبرية

■ **الافتتاحية:**

أحمد عبد المعطى حجازى



مجرد بداية

هذه هى المرة الأولى ـ على حد علمى ـ التى تقدم فيها مجلة عربية صورة شاملة متكاملة عن الثقافة الإسرائيلية، تقربها للقارئ العربى، فيعلم أن هذا المجتمع المختلط الملفق وليد المؤامرات والمساومات استطاع خلال خمسين عاماً أو أقل منذ بدء الإعلان عن وجوده أن يخلق لنفسه لغة مستعملة. والله يعلم إن كانت هذه اللغة المستعملة قد عادت حية أو أنها لاتزال ميتة. أما أنا فكل ما أعلمه أن الإسرائيليين يقولون عن لغتهم إنها حية، وربما كان هذا خداعاً للذات، وأننا نقول عن لغة الإسرائيليين إنها ميتة، وربما كان هذا خداعاً للذات. والأمر يحتاج إلى بحث موضوعى نحدد فيه الشروط التى يجب أن تتوفر فى اللغة الحية، ثم نرى إن كانت هذه الشروط تنطبق على العبرية المستعملة الآن أو لا تنطبق.

وقد تساعد هذه الصورة التى نقدمها للثقافة الإسرائيلية قارئ «إبداع» على النظر فى هذا السؤال والإجابة عنه بنفسه. فهل تدل النماذج التى ترجمناها من الأدب الإسرائيلى على أن هذا الأدب مكتوب بلغة حية؟ والسؤال بصيغة أخرى هو: هل يحس القارئ أن اللغة التى يستعملها الكتاب والشعراء والمفكرون الإسرائيليون تطيعهم وتستجيب لهم وتمدهم بالأدوات الضرورية للتعبير الأصيل الخلاق عن ذواتهم وعن العالم كما تفعل اللغات الحية؟ والسؤال بصيغة أكثر وضوحاً هو: أيهما أقرب إلى معنى الخلق والتعبير، الكاتب أو الشاعر اليهودى الذى كان يكتب بالألمانية مثل هنريك هاينه وستيفان زفايج أو بالفرنسية مثل روبير دسنوس، وإدموند جابس، وألبير كوهين، أم هو الذى يكتب بالعبرية مثل يهودا عاميحاى أو عاموس عوز؟

ولقد تجاوزنا الحدود الضيقة للثقافة فى معناها الشائع، فلم نكتف بنماذج من الشعر والقصة والرواية، بل وصلنا إلى الحدود الأوسع، فقدمنا صورًا قريبة عن النقد، والفلسفة، والفنون الجميلة، والمسرح، والسينما، ليقارن القارئ بين الفنون المختلفة، من ناحية، وليقارن أيضاً بين ما هو من إنتاج الأفراد كالأدب والتصوير، وما هو من إنتاج الجماعات كما

نجد فى المسرح والسينما. والسؤال هنا هو: هل الثقافة الإسرائيلية ثقافة أفراد أم ثقافة مجتمع؟ هل هى ثقافة قومية حقاً كما يدعى الإسرائيليون، أم هى إبداع أفراد موهوبين لا تربط بينهم إلا رابطة المغامرة والشعور بالخطر كما ندعى؟

وأخيراً.. ماذا تقول هذه الثقافة؟ وكيف تعالج مشاكل الوجود الإسرائيلى وتجيب على أسئلته فى علاقته بذاته وفى علاقته بالآخرين من الأعداء والحلفاء على السواء؟

لقد قدمنا صورة لهذه الثقافة كما نراها نحن، لكننا حرصنا أيضاً على أن نقدم صورتها كما يراها كتاب إسرائيليون، لم تمنعنا الأخطاء والتناقضات التى وقعوا فيها من أن نكون أمناء معهم بقدر ما نستطيع.

أقول إن هذه هى المرة الأولى التى يتمكن فيها القارئ العربى من الحصول على صورة للثقافة الإسرائيلية بهذا الشمول. ولست أسعى بهذا القول إلى إثبات سبق لهذه المجلة. فليست المنافسة المهنية هى التى تعنينى، بل يعنينى أولاً أداء الواجب. فإذا قسنا ما أديناه بما يجب أن نؤديه فنحن جميعاً فى التقصير سواء. ولاشك فى أن هذه الصورة التى قدمناها عن الثقافة الإسرائيلية قد تأخرت عن موعدها ثلاثين عاماً أو أربعين، فقد ظهر معظم الكتاب والشعراء والفنانين الذين قدمنا نماذج من أعمالهم فى الخمسينيات والستينيات. فإن كان لنا فضل فهو فضل الشاعر بالتقصير السابق إلى أول محاولة فى أداء واجب كان يقتضينا التفكير وبذل الدماء. ومن عجب أن الذى دعى منا لبذل الدم لبى، وأن الذى دعى للتفكير نكص على عقبيه، أو حال حائل بينه وبين أداء الواجب، لأن التفكير كان محظوراً لدينا ولايزال.

وبعضنا يبادر فى كل مصيبة إلى اتهام المثقفين. يداهن بذلك المسئول الحقيقى ويبرئه. ويكفى من يريد معرفة الحقيقة أن يزور قسماً من أقسام اللغة العبرية فى إحدى جامعاتنا، ليرى أن المثقفين المصريين لم يقصروا فى أداء الواجب. ففى كل من هذه الأقسام عشرات من الدراسات والترجمات التى لم يقدر لها بعد أن ترى النور. إذ كان هناك فى الماضى من يعتبرها أسراراً لا تذاع، لأن الإسرائيليين كانوا أعداء، وكان فهمنا لهم ومعرفتنا بثقافتهم سلاحاً نستعين به فى حربهم، على ألا يباح استعمال هذا السلاح إلا لمن يوجهون السياسة ويديرون الصراع. فلما انقضى زمن العداوة فقدت الثقافة الإسرائيلية فى نظر هؤلاء معناها ولم نعد بحاجة إليها. وهى فى الحالين مجهولة لدينا وإن لم يكن الذنب ذنب المثقفين، خصوصاً من الجامعيين الذين يرجع لهم الفضل الأكبر فى تقديم مادة هذه الأعداد الثلاثة.

إننى بهذه المناسبة أدعو الدكتور سمير سرحان رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب إلى إصدار سلسلة جديدة تخصص للثقافة الإسرائيلية التى يجب أن نعرفها من الآن معرفة مباشرة منظمة منتظمة، إذ لا يجادل أحد فى أن صراعنا مع إسرائيل دائم مستمر. وسواء عالجناه فى ساحات القتال أو حول موائد المفاوضات فلا غنى لنا فيه عن المعرفة.

أريد أن أقول إن هذه الأعداد الثلاثة مجرد بداية، فإذا كان من شأن هذه البداية أن تشير إلى ما نجهله وأن تحفز الآخرين للمشاركة ومواصلة العمل فهذا حسبها.

لطفى عبدالبديع



أدب وسياسة

لا أخفى أننى أشفقت على «إبداع» وخشيت أن تدخل فيما لا يعنيها إذا هى تصدت لما وعدت به وأعلنت عنه من الكتابة فى ثقافة إسرائيل ودعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة، لأن كل واحدة من هذه الثلاث التى لا أجد لها اسماً يصلح لها، تحمل فى طياتها من الألغام ما يزهد فيها، فلا ثقافة إسرائيل ثقافة ولا التطبيع الذى تطمع فيه بتطبيع ولا المواجهة التى نذكرها مواجهة، وكأن كل لفظة من هذه الألفاظ تعرف بالسلب أكثر مما تعرف بالإيجاب.

فأما عن ثقافة إسرائيل فإن كثيرا من الباحثين ـ الذين أذكر منهم العالم الأسبانى والمؤرخ «**امريكو كاسترو**» فى كتابه «أسبانيا فى تاريخها»، الذى حزنت عليه لضياعه منى هو وكتاب **هنرى فورد** عن اليهود ومؤامراتهم فى السياسة الدولية ـ يذهبون إلى أنه لا توجد ثقافة يهودية، وحجتهم أن اليهود إنما عاشوا فى كنف ثقافات أخرى أمدتهم بثمراتها، والذين برزوا منهم لا يعدو الواحد منهم أن يكون ربيباً لهذه الثقافة التى رضع لبانها واستظل بظلها، والأمثلة على ذلك كثيرة فى التاريخ الوسيط والحديث، وما لنا نذهب بعيدا **وموسى بن ميمون** أعظم فلاسفة اليهود فى العصور الوسطى، هل كان إلا تلميذاً **لابن طفيل وابن رشد**؟ وكتابه (دلالة الحائرين) كتاب بالعربية وإن كان بالقلم العبرى.

وهل كان **اسبينوزا** أو **فرويد** أو **ماركس** أو غيرهم إلا أبناء للثقافات الأوربية التى أظلتهم وإن كان لبعضهم حظ من التاريخ اليهودى لا ينكر؟

وأما التطبيع ودعاوى التطبيع فشىء لم نسمع به إلا فى شريعة الغاب الإسرائيلية حين هبّ **إسحاق رابين** يدق من أجله طبول الحرب وينادى بالويل والثبور وعظائم الأمور، ولاأبالغ إذا قلت إنه لم يكن أحد يتوقع مهما بلغ به سوء الظن بإسرائيل والإسرائيليين أن يعمد رئيس

وزراء إسرائيل إلى شيء من ذلك، كما لم يكن أشد الناس تشاؤماً وأقلهم تفاؤلا بمستقبل السلام يخطر بباله شيء من تلك الألاعيب الخبيثة التى كشفت عنها الصحافة الإسرائيلية فيما يسمى بالوثيقة المشبوهة التى تتوعد فيها إسرائيل مصر بالعقاب !

وكلا الأمرين شيء لا نظير له فى العلاقات بين الدول، فما عهدنادولة تقول على لسان مسئول فيها لأخرى: إما أن تفعلى ما أريد وإما أعلنت عليك الحرب وحرضت عليك الأصدقاء قبل الأعداء.

ولكنها إسرائيل ورئيس وزراء إسرائيل الذى كشف عن وجهه الحقيقى؛ وكأنه أراد لإسرائيل أن تعود القهقرى إلى زمان الدول الاستعمارية الذى ولى، زمان الغطرسة والتبجح وفرض الإرادة على الغير، ونسيت إسرائيل ونسى الإسرائيليون تاريخهم البعيد والقريب الذى كان منتهى أملهم فيه أن يخرجوا من سجن الجيتو وسجن المقاطعة العربية إلى الأفق الرحب الذى يتنفسون فيه الصعداء ويعيشون فيه مع الأحياء لا كما تعيش الفئران فى الجحور والمخابىء وإن كانت جحور الصواريخ ومخابىء الأسلحة النووية التى تنقض على رءوس أصحابها بالدمار.

وقد تبين لى بعد ذلك حين وقفت على شذرات من الأدب العبرى مما نشرته **«إبداع»** فى العدد الماضى، أن المجلة إن كانت قد دخلت فيما كنت أظن أنه لا يعنيها، فقد لقيت ما يرضيها خلافاً لما يقال فى المثل، لأنها أصابت وما أخطأت وحققت وما ضلّت. والدليل على ذلك هو ما جاء فى شعر الشعراء الذين نشرت شعرهم ولاسيما الشاعر **حاييم نحمان بياليك** الذى ألقم **إسحاق رابين** حجراً بقصيدته «أبى» التى كانت أعظم رد على صلف رئيس الوزراء المبجل وغروره، ومهما كان رأينا فى شعر **حاييم بياليك** وأنه محدود المدى قريب المأخذ لا يبلغ من آفاق الوجود الإنسانى ما يغرى به ويحمد عليه؛ ففى هذه القصيدة ما يجعلها فريدة فى بابها لما يطلق عليه عند يهود الشتات «أدب النكبة»، ونعنى بذلك ما تكتظ به من ملامح كاريكاتورية ليهود الجيتو، حيث تتثاقل الكلمات وكأنها خطى السائر تحمله وهو خائر القوى يساق صامتاً وبطيئا؛ إذا سار فإنما يسير والعصا فوقه؛ إلا أنه صلب متحامل وساكن رغم تقلبات الزمن فى أيام البرد وفى أيام القيظ اللاهثة، يخطو وهو محموم ويجر عربة حياته الزاحفة المحملة بأحجار مضنية فى دروب كثيفة الوحل وفى طرق عميقة الرمال، حيث الغبار ينسج غيوما؛ تقود العصا رقبته ويحرث القلق جبينه.

هى لغة تستفز ولكنه استفزاز الشتات اليهودى المفعم بالسخرية والرثاء.

إلا أن السخرية ليست كل شيء فى شعر **بياليك**، بل فيه إيقاع النداء الباسم وما يشبه الحنين إلى الجنة الموعودة، على نحو ما نرى فى قصيدته «إلى العصفور».

سلام عليك أيتها العصفورة:

لعودتك من أراضى الدفء إلى نافذتى

إلى صوتك العذب كم اشتاقت نفسى منذ أن تركت سكنى فى الشتاء

هل حملت لى سلاماً من إخوتى فى صهيون

من إخوتى القريبين والبعيدين.

آه إنهم سعداء، هل يعرفون إنى أعانى.. أعانى الآلام (*)

(*) إبداع عدد يناير ١٩٩٥

على أن لنا بعد ذلك أن نتساءل: هل هى السيكلوجية الإسرائيلية التى لا يزال يعاودها الحنين إلى أسطورة التفوق العقلى لشعب الله المختار هى التى جعلت ساسة إسرائيل لا يرون بأساً فى أن يفرضوا إرادتهم بالحديد والنار؟

وقديما كان بنو إسرائيل يقولون كما حكى القرآن عنهم ليس **علينا فى الأميين** سبيل والأميون عندهم هم العرب أبناء إسماعيل، كما كانوا يقولون فيما حكاه القرآن أيضاً **«نحن أبناء الله وأحباؤه»** ثم كذبهم الله بقوله **«قل فلم يعذبكم بذنوبكم بل أنتم بشر ممن خلق»**.

ولكنهم لا يريدون أن يكونوا كسائر البشر. بل نسجوا من الأسطورة تاريخا، وكان تاريخها من دعاوى الاضطهاد المختلفة بسبب التفوق العقلى المزعوم الذى ليس عليه دليل.

وما ظنك باليهودى يقول لغريمه الأوربى مثلا: أنا أفضل منك وأصل، وعليك أن تعترف بذلك وإلا كنت معاديا للسامية؟

والعقلية اليهودية، كما ذكر غير واحد من الباحثين، عقلية تآمرية يساورها الخوف أينما ذهبت وحيثما حلّت، فهى أبدا مرتابة مذعورة، تخشى الاضطهاد وكأنها ترغب فيه وتنادى عليه كما ينادى **شيلوك** قادحيه والساخرين منه، وعندها القدرة بفضل عقدة الاضطهاد على أن تخلق الأعداء، إذا لم تجد أعداء، كما فى رواية **يهودا عميحاى**، (ليس من الآن، ليس من هناك) التى ينطلق بطلها فى شوارع أوروبا الغربية باحثاًعن الضابط النازى الذى قتل حبيبته، ويظل هذا البطل هائماً فى الشوارع دون أن يلتفت إليه أحد ودون أن يقف على اسم الشخص الذى يبحث عنه، لأنه لا يعثر عليه قط.

وهذا **اورى تسفى جرنبرج** وهو شاعر من الاشكنازيم (اليهود الغربيين) يهاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢٤ وكل بضاعته عقدة الشعور بالاضطهاد يحملها معه من النمسا موطن رأسه، ثم لا تفارقه قط، لأنه يدير شعره على اضطهاد اليهود فى أوربا وما حفل به ذلك من ألوان التعذيب التى لاتخلو من أكاذيب.

نعم أكاذيب ومبالغات، فضحها الفنان اليهودى **روزنبرج**، فالجرائم التى ارتكبت فى حادث المحرقة على حد قوله. لم تقتصر على اليهود بل أصابت الشعب الألمانى أيضا، (سقوط مصطلح الفن اليهودى). ولوحة **اريك براون** عن اضطهاد الشعب اليهودى أقوى دليل على دلك، فهى تصور الذئاب المفترسة شخوصاً فى أردية شرقية، وبرجاً يتدلى منه جسد ينزف، ونوافذ نشاهد فيها عمليات قتل واغتصاب، كل ذلك فى شكل زخارف هندسية تبتذل فيها الأساليب لاستدرار العطف، ولكنها تبدو فى النهاية مسرحاً لإحدى القصص الخيالية التى يصعب تفسيرها. وشتان بين هذه اللوحة ولوحة جورنيكا **لبيكاسو** التى يصور فيها ما أصاب القرية الأسبانية التى تحمل هذا الاسم من دمار، **فبيكاسو** نجح فى إيجاد صلة بين الغاصب والمغتصب، على حين أخفقت لوحة المحرقة فى التعبير عن ذلك؛ بحيث يصعب على المشاهد أن يقف على مصدر التعذيب.

وبعد، فهل نكتفى بلوم إسرائيل وتهون علينا نحن العرب أنفسنا حين نسمع أمثال **إسحاق رابين** يتوعد، ونسكت ثم ننسى أنه لا يجوز أن نتخلف عن روح العصر وتقدمه المادى والمعنوى، لأن الأمر جد لا هزل فيه والصراع العربى الإسرائيلى مهما تباينت أشكاله، هو صراع الموت والحياة؛ ويحتاج منا إلى المحافظة على الوجود؟!



اميل حبيبى يكتب من حيفا *

ولكنها مجرد « استعبار» لا استعمار

الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى
رئيس تحرير - مجلة إبداع - القاهرة

تحية وبعد .

كنت أول من بشرنى بصدور عدد خاص من مجلتكم الراقية - «إبداع» يناير ١٩٩٥ - عن « ثقافة إسرائيل، دعاوى التطبيع وأبعاد المواجهة» . ولما كانت للمشافهة هيبة متبادلة فقد بادرتنى بأنه « مطلوب » منى الرد على مقال طويل فى العدد الخاص من « إبداع » للناقد المعروف فيصل دراج عن أعمالى الأدبية .

فوضعت يدى على قلبى وقلت لمن حولى : يبدو أنه « عادت حليمة إلى عادتها القديمة»! ولكن حتام يظل الدفاع عن الحقيقة مطلوباً من ضحية التزوير وحده؟! كنت أود أن أعاتبك، وجهاً لوجه، على هذا النهج الذى أعتبره نقيصة من نقائصنا . فبحثت عن ذلك العدد من « إبداع » طول الأسبوع الذى أقمته فى القاهرة ضيفاً على « الهيئة المصرية العامة للكتاب » - من ١٢ إلى ١٩ يناير ١٩٩٥ - فلم أجده لا فى «معرض الكتاب» ولا فى مكتبات القاهرة المعروفة . وما وجدته إلا بعد عودتى إلى بلادى، مسقط رأسى ورءوس آبائى وأجدادى، فى « مكتبة الصفدى » الشهيرة فى مدينة الناصرة التى تزودنى، وغيرى بكل ما نطلبه من صحف ومجلات مصرية يومية وأسبوعية وشهرية وفصلية .

وهكذا تيسر لى أخيراً، قراءة مقال الناقد المعروف فيصل دراج . فوجدته مثلما تحسبت منه وزيادة : لا يناقش أعمالى الأدبية بقدر ما يتصدى لما يتخيله أنه مواقفى السياسية والأيديولوجية ولو اقتصر

* في هذه الرسالة يرد الكاتب الفلسطينى الكبير على مقالة الناقد فيصل دراج المنشورة فى العدد الأسبق .

فيصل دراج، فى بحثه المستفيض هذا (٢٢ صفحة من صفحات « إبداع» الـ ١٦٨)، على نقد أعمالى الأدبية ومواقفى السياسية والأيديولوجية حتى ولو كان هذا النقد من نوع التربص بى والكشف عن عيوبى الأدبية والسياسية التى أدعى أننى أعرف خلق الله بها لاكتفيت بترديد الآية الكريمة :« لكم دينكم ولى دين»!

ولكنه انتهج ـ خصوصاً هذه المرة ـ أقدم مناهج « الحوار» ـ المنهج القديم قدم أقدم « مهنة» فى تاريخ الحضارة ـ منهج التصدى لما هو غير قائم فى الحقيقة. وحسبى أن أقدم الأمثلة التالية مما جاء فى « دراسة» فيصل دراج فى « إبداع» دليلاً على هذا المنهج الذى اختاره ولا أعتبره « دونكيشوتية» حيث أن فيصل دراج أثبت، فى « دراسته» هذه، أنه ملم بحركاتى وبسكناتى إلماماً يخول له ـ إن شاء ـ الحصول على لقب « الدكتوراه» فى أعمالى السياسية لا فى أعمالى الأدبية: المثل الأول ـ قوله : « وأعلن إميل حبيبى عن مهارته فى زجر كل قراءة صحيحة فى صيف عام ١٩٨٩ ، فى مؤتمر للأدباء فى بقعة آسيوية من الاتحاد السوڤييتي الذى كان، حين صرح : الصهيونية ليست عنصرية»!

إن «مؤتمر الأدباء فى بقعة آسيوية»، الذى يعنيه فيصل دراج، هو مؤتمر آسيوى ـ أفريقى للسلام عقد فى عشق آباد، عاصمة الجمهورية التركمانية، ودعت إليه فى صيف ذلك العام « لجنة السلام التركمانية»، بمشاركة « لجنة السلام السوڤييتية العامة». وشاركت فيه وفود أنصار السلام من البلدان العربية وبلدان آسيوية وأفريقية أخرى ومن إسرائيل وشاركت أنا أيضا فيه جنباً إلى جنب مع الشاعر العبرى الإسرائيلى المعروف نتان زاخ، المشهور بمواقفه الحادة فى معارضة الإحتلال الإسرائيلى وفى تأييد الحقوق القومية الشرعية للشعب العربى الفلسطينى . ولم أشترك فى هذا المؤتمر إلا بعد أن أكد لى المضيفون السوفييت أن الوفود العربية المشاركة ترحب باشتراك زميلنا نتان زاخ وأن الهدف منه هو تشجيع التوجه الفلسطينى الجديد نحو االتفاوض المباشر مع إسرائيل على أساس الاعتراف المتبادل وحق الشعب العربى الفلسطينى إقامة دولته المستقلة على التراب الوطنى الفلسطينى، وعاصمتها القدس الشرقية، إلى جانب إسرائيل منسحبة إلى حدود الرابع من حزيران ١٩٦٧ .

فقد كانت منظمة التحرير الفلسطينية قد عقدت، قبل عام من مؤتمر عشق آباد، دورة خاصة لمجلسها الوطنى أقرت فيه توجهها الجديد، هذا الذى كان الشيوعيون وبقية الديمقراطيين الفلسطينيين أول من

دعا إليه ولم يحد عنه . لقد تحقق هذا التحول، الذى كان لنا دور متواضع فيه، بقيادة ياسر عرفات وزملائه فى القيادة الفلسطينية .

ومن المعروف، تاريخيا، أن الشيوعيين فى فلسطين وفى إسرائيل طالبوا دائما بحل النزاع الدموى القائم في بلادنا على هذا الأساس . وكانت « عصبة التحرر الوطنى فى فلسطين»، التى تشرفت بكونى أحد مؤسسيها وقادتها، قد أهابت بشعبنا العربى الفلسطينى قبول قرار الجمعية العمومية للأمم المتحدة - المتخذ فى ٢٩ نوفمبر ١٩٤٧ - الداعى إلى انسحاب القوات البريطانية من فلسطين وإقامة دولتين مستقلتين فيها ذاتى سيادة وتجمعهما وحدة اقتصادية وعملة نقد واحدة، وأما مدينة القدس فيكون لها وضع دولى خاص .

لقد كان هذا الحل الذى طرحته الجمعية العمومية للأمم المتحدة فى العام ١٩٤٧ ، حلا مجحفاً جداً بحقوق أهل فلسطين العرب . وليس من السهل أن يوافق أى شعب على تقسيم ترابه الوطنى، غير أننا أدركنا أن البديل الوحيد ، فى الأوضاع التى كانت قائمة آنذاك هو أسوأ، وهو الكارثة الكبرى التى نزلت بشعبنا ولا نزال نعانى من آثارها المدمرة حتى الآن .

وكان قُيض لى شخصياً. أن ألقى بيان «عصبة التحرر الوطنى فى فلسطين» الذى دعونا فيه شعبنا إلى الموافقة على ما سمى فى حينه بقرار التقسيم لتلافى الكارثة المدبرة لشعبنا وكان شعبنا واعياً لكل الأخطار ولاقت دعوتنا تأييد الأكثرية الساحقة من العمال والمثقفين والفئات الوسطى المدنية والقروية. ولكن شعبنا لم يعط وقتاً للتعبير عن إرادته الفلسطينية الواعية هذه - من حيث إن « أهل مكة أدرى بشعابها». فقد تحقق التواطؤ المأساوى على اقتسام الجزء من فلسطين « المخصص للدولة العربية الفسطينية» بين إسرائيل وقطرين عربيين مجاورين. واستولت إسرائيل على الجزء الأكبر من المنطقة التى خصصتها الجمعية العمومية للأمم المتحدة فى قرارها آنف الذكر، للدولة العربية الفلسطينية فكانت إسرائيل هى المسئول الأول عن عدم قيام الدولة العربية الفلسطينية فى القسم المخصص لها من فلسطين وتبين، فى الوقت نفسه ، أنه ما من أحد - سوى الشعب العربى الفلسطينى - كان معنياً بقيام دولة عربية فى فلسطين وأن جيوش الدول العربية، التى دخلت إلى فلسطين، حظر عليها الدخول إلى المنطقة المخصصة لقيام الدولة اليهودية . ليش؟ « ماكو أوامر أكو، هدنة »! مثلما جاء ، فيما بعد، فى فولكلورنا الفلسطينى المأساوى .. أما فى مؤتمر عشق آباد فقد تبين. حالاً، أن المندوبين اللبنانيين إنما شاركوا فى

المؤتمر لهدف واحد ووحيد ، وهو إلغاء الشرعية عن أى توجه فلسطينى نحو الاعتراف المتبادل مع إسرائيل - طالبوا بإدخال فقرة فى دمغ الصهيونية بالعنصرية خارج سياق مشروع البيان المعد سلفاً والذى طرح علينا . فاقترحت عدم الزج بهذه الفقرة فى سياق البيان المقترح مؤكدا مراراً وتكراراً، أننى وزميلى الإسرائيلى دمغنا وندمغ وسنستمر فى دمغ الصهيونية بالعنصرية فقضيتنا الآن هى التضامن مع القيادة الفلسطينية فى محاولة مد يد السلام العادل إلى إسرائيل على الرغم من صهيونيتها وعنصريتها. فكان الجواب أن السلام مستحيل مع إسرائيل الصهيونية العنصرية وأن نهج القيادة الفلسطينية الجديدة يقود إلى الاستسلام والخيانة .

وخلاصة الأمر، فى عشق آباد، أنه بمدى ما كان لى من تصريح فهو فى إدانة الصهيونية بالعنصرية، مرارا وتكراراً ومهما يكن من أمر فهذا هو موقفى الثابت - سابقاً وحالياً ولاحقاً،. وقد أختلف مع آخرين من أعداء الصهيونية فى الجواب على السؤال التالى : هل يستطيع كفاحنا الطويل ، المثخن بأعظم التضحيات، أن يؤدى إلى وقف العدوان الإسرائيلى الصهيونى العنصرى أم أن إسرائيل الصهيونية، العنصرية هى « سوبرمان» لا يغلب؟!

المثل الثانى - يبدو أن السياسى فيصل دراج ملم بالحقائق التى ذكرتها أعلاه عن مؤتمر عشق آباد - فنقرأ له، فى « دراسته» السياسية تلك كيف يقلب الحقائق رأساً على عقب. فيتهمنى بأننى مجرد « قناع» لما يسميه « الإدارة الفلسطينية» وأننى بذلك، أنقض وظيفة « المثقف الجدير باسمه» فيكتب: « ولم يكن إميل يقدم، فى تصريحه هذا (أى ادعائه غير الصحيح بأننى صرحت بأن « الصهيونية ليست عنصرية»)، اجتهاداً ذاتياً أو تأويلاً خاصاً به .. وإنما كان يتبرع بموقف سياسى عالى الصوت واضح الكلمات نيابة عن إدارة فلسطينية أدمنت الهمس وأنصاف الكلمات ونقرأ له فى مكان آخر من «دراسته» السياسية أن الموقف من الصهيونية شأن سياسى، مرجعه أصحاب القرار السياسى فى المؤسسة الفلسطينية. ويبدو أن أصحاب الشأن الفلسطينى الباحثين عن الذهب فى أعشاش العصافير، لم يرغبوا فى أخذ قرار سياسى بالغ الإرباك . فوقعوا على قناع يحجب، جزئياً، وجههم .وكان إميل هو القناع الذى ينطق بما أراد له غيره».

فالحقائق الواقفة على رجليها تاريخياً هى أننى ورفاقى سبقنا القيادة الفلسطينية الحالية فى الدعوة إلى التسوية القائمة على الاعتراف المتبادل فنحن فى هذا المفهوم الأصل » وليس « القناع ». وأعتبر

نفسى شخصياً واحداً من العرب الفلسطينيين القلائل الباقين على قيد الحياة الذين رفضوا التراجع عن مواقفهم الصريحة هذه على الرغم من كل الضغوط ولم يتلونوا ورفضوا إخفاء حقيقتهم السياسية هذه وراء أى قناع .

ومن التجنى القبيح على الواقع الفلسطينى اعتبار القيادة الفلسطينية حتى فى منطقة السلطة الوطنية الفلسطينية «سلطة حاكمة» لا يحق للمثقف تاييدها فلا تزال السلطة الحاكمة فى بلادنا هى السلطة الإسرائيلية. ولا تزال هى السبب الأساسى فى ما يتعرض له الشعب العربى الفلسطينى من مصائب وفى ما تعرض له المسيرة السلمية الحالية من عقبات ومن ضربات، ولا يزال الفلسطينيون، شعباً وقيادة، فى أمس الحاجة إلى التضامن معهم من قبل أنصار « المبادىء الإنسانية الكبرى». فلا يزال إسحق رابين هو السجان ولا يزال ياسر عرفات هو السجين .. ويسىء المثقفون العرب إساءة كبيرة إلى قضيتنا العادلة، قضيتهم، حين يتجاهلون هذه الحقائق فيوهمون أنظمة عربية معينة أن القضية الفلسطينية قد « انتهت» ويأيد فلسطينية ايضاً . فزالت هذه « العقبة المزمنة» من طريقهم « القديم » إلى التفاهم مع دولة إسرائيل .. كل الاحترام للبروفسور الأمريكى - اليهودى خومسكى، ولكن ماذا يضيره لو لم يبق دليلاً على صدق طروحاته « الثابتة» سوى زوال الوجود القومى العربى الفلسطينى فى فلسطين حتى آخر فلسطينى أو فلسطينية؟! ومن حقى ربما فى مناسبة أخرى مناقشة فيصل دراج فى نظريته المطلقة عن تعارض« وظيفة المثقف الجديد باسمه» مع أى تعامل إيجابى مع أية سلطة على الإطلاق فما هو رأى فيصل دراج، مثلاً بموقف العضو المثقف من قيادته الحزبية؟!

وكنت أتمنى أن يقوم فيصل دراج بتفصيل مبادئه « الإنسانية الكبرى » للحل الذى يرتئيه للنزاع الإسرائيلى - العربى المغاير للحل الذى تبنيناه وتتبناه الآن الأكثرية الساحقة من الفلسطينيين، شعباً وقيادة .أما نحن فأيدينا فى النار، يوماً يوماً وساعة ساعة، حتى لا يقيض لنا ما قيض له ولخومسكى من فسحة «لتأمل الحقائق العارية»!

المثل الثالث - عودة فيصل دراج إلى ترديد الخطأ المطبعى الواضح الذى ظهر فى لقاء معى فى القاهرة نشرته مجلة «المجلة» اللندنية فى عددها رقم ٧٤٤. وجاء فيه الادعاء السخيف بأننى قلت: «انشغلت ثقافتنا فى الكفاح ضد الفاشية والكفاح ضد العروبة والكفاح ضد الاستعمار وضد العنصرية الصهيونية». وبنى فيصل دراج الجزء الأكبر من «دراسته» السياسية على هذا القول القائم على خطأ

مطبعي. فأنا لم أصرح بأن ثقافتنا انشغلت «بالكفاح ضد العروبة» بل «بالكفاح ضد العداء للعروبة». وهذا واضح من السياق .ولا يستطيع فيصل دراج الادعاء بأنني لم أصحح هذا الخطأ المطبعي. فسلامة عقولنا جميعاً، هذا أولاً. وثانياً قد فعلت ونشرت رداً على هذه السخافة في مجلة «الآداب» البيروتية بعد أن قرات مقالاً في الآداب لأستاذ سوري كبير انشأه كله «أي المقال» باعتماده على هذه السخافة. وذكرت في ردي، حادثة طريفة جرت معنا حين كنا في الصف السابع في مدرستنا الابتدائية في حيفا: طلب منا معلم العربية أن نكتب موضوع إنشاء في بيت الشعر القديم التالي: «لولا الحياء لهاجني استعبار/ ولزرت قبرك والحبيب يزار»/. ففعلنا . وفي أحد أيام الأسبوع التالي أعاد إلينا المعلم دفاترنا واحداً واحداً بعد أن وضع عليها العلامات المناسبة. إلا دفتر تلميذ واحد. والمعلم قال: إنه سيقرأ موضوع إنشائه علينا لأن التلميذ قام بالعجب العجاب. وأخذ يقرأ علينا ما كتبه التلميذ فإذا بالتلميذ قد كتب موضوع إنشاء ناري في ذم الاستعمار وموبقاته فببساطة قرأ هذا التلميذ كلمة «استعبار» في بيت الشعر، على أنها كلمة «استعمار». وهذا هو شأن العديد من الزملاء الأجلاء حتى يومنا هذا وكلنا في هذه النباهة، سواء. ففي ندوة من ندوات معرض الكتاب الأخير في القاهرة، عن «ثقافتنا على مشارف القرن الحادي والعشرين» بدأت تعقيبي في نهاية الندوة بذكر الحادثة الطريفة التي جرت لنا في الصف الابتدائي النهائي وقبل أن أتلو بيت الشعر، إياه قام الأستاذ جمال الغيطاني، رئيس تحرير «أخبار الأدب» القاهرية، وأخذ يرغي ويزبد ويصرخ أنني ـ ببيت الشعر الذي أنوي تلاوته ـ إنما «أهين الشعب المصري»! وانسحب من الندوة «احتجاجاً» وعاد على هذه الفرية في تقريره عن الندوة في صحيفة «أخبار الأدب». فلماذا يصر الأستاذ فيصل دراج، الآن على ذلك الصنف من الحوار الذي جاء فيه مثلنا الشعبي ـ «عنزة ولو طارت»!

والمثل الرابع والأخير ـ أنه انتقى «مسار جمال عبد الناصر» رداً على ما كتبته عن «الفرج العربي» الذي كان ينزل على إسرائيل لإخراجها من ورطاتها. وهو يعلم ولا يمكن إلا أن يكون يعلم أن جمال عبدالناصر هو أول زعيم عربي تنبه إلى هذا الخطر النابع عن التطرف العربي الكلامي والمزاودة العربية. جمال عبد الناصر هو أول مسئول عربي وافق رسمياً وعلناً في مؤتمر باندونغ في العام ١٩٥٤ على السلام مع إسرائيل بموجب قرارات الأمم المتحدة من العام ١٩٤٧م.

لقد عاد فيصل دراج، في «دراسته السياسية» إلى قضية موافقتي على تسلم جائزة إسرائيل الأدبية في العام ١٩٩٢م كما عاد إلى مواقفي السياسية ما قبل غورباتشوف وما بعد غورباتشوف . ومن حقه،

الذى لاجدال فيه أن يعترض على آرائى ومواقفى. وكان همه، فى كل هذه التراجعات مهاجمة المسيرة السلمية التى ارتضتها القيادة الفلسطينية مرغمة فى محاولتها الحفاظ على موطئ قدم للشعب العربى الفلسطينى فى الخارطة الجديدة التى كانت ترسم للشرق الأوسط بدون أى مكان فيها للشعب العربى الفلسطينى ولا حتى مجرد موطئ قدم. وهذا حقه الذى لا جدال فيه أيضاً ..

ولكن لا أرى أن من حقه نفى أمرين أثبتهما التاريخ: أن موقفنا، موقفى، هو الصحيح فى حين أن التاريخ أثبت عبث مواقف معارضينا. وأننى لم أحد عن هذا الموقف منذ بدء حياتى الاجتماعية الواعية. إننى مدرك حتى الثمالة، بأننى لست «بطل الأبطال» بل ربما اكون نقيضه، فإن كل ما أعتز به سياسياً وأدبياً هو أننى واحد من هؤلاء الناس.. ناسنا، أتسم بضعفهم الإنسانى وأحاول الدفاع عنه. فهذه هى «الكتيبة الخرساء» التى جاء فيها قول المعرى:

يرتجى الناس أن يقوم إمام

صارخاً فى الكتيبة الخرساء

كذب الظن لا إمام سوى العقل

مشيرا فى صبحه والمساء

فتام تكفرون وتحرمون بالعنف الكلامى، الرأى المناقض لآرائكم؟!

جادلونا بالتى هى أحسن. فهذا أصلح لنا ولكم خصوصاً فى هذا الزمان الذى تصبح فيه الكتيبة الخرساء ناطقة أكثر فأكثر.



عبد الوهاب محمد المسيرى *



الخصوصية اليهودية**

نموذج تفسيرى وتصنيفى جديد

* أستاذ غير متفرغ بجامعة عين شمس.

** هذا المقال هو مدخل من موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيرى وتصنيفى جديد (ستة أجزاء)، والتى ستصدر فى سبتمبر ١٩٩٥. بإذن الله.

أولا : فى الثقافة اليهودية

كلمة «ثقافة» لها معنيان أو استخدامان رئيسيان:

١ - معنى متسع ويعنى أسلوب الحياة فى المجتمع بكل ما ينطوى عليه من موروث مادى ومعنوى حى.

٢ - معنى ضيق ويعنى الأنشطة الإبداعية المتميزة فى الآداب والفنون الأدائية والتشكيلية. ونحن نستخدم الكلمة بكلا المعنيين.

وتشير معظم الكتابات التى تتناول أعضاء الجماعات اليهودية إلى «الثقافة اليهودية» و«التراث اليهودى» و «الموروث اليهودى». وهذه المصطلحات، شأنها شأن مصطلحات الاستقلال اليهودى الأخرى مثل «التاريخ اليهودى» و«القومية اليهودية» والخصوصية اليهودية تفترض أن الجماعات اليهودية فى العالم لها حضارة مستقلة وثقافة مستقلة وتراث مستقل عن المجتمعات التى يوجد فيها أعضاء الجماعة اليهودية، وأن الإسهامات الحضارية المختلفة لليهود سواء فى بابل فى العصور القديمة أم فى فلسطين فى العصور الوسطى فى الغرب أم فى بولندا والهند والصين فى القرن السادس عشر أم فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر أم فى الولايات المتحدة واليمن فى القرن العشرين، وبرغم تنوعها الحتمى والمتوقع، تعبر عن نمط واحد (وربما جوهر يهودى) يجعل من الممكن أن نرى كل هذه الإسهامات باعتبارها تعبيراً عن حضارة يهودية أو ثقافة يهودية واحدة. ويستند مفهوم الإثنية اليهودية (وهو مفهوم صهيونى أساسى) إلى افتراض وجود مثل هذه الثقافة المستقلة. ويلاحظ انه بعد ظهور هتلر، وبعد قيامه بذبح الملايين من أعضاء الجماعات اليهودية

والبولنديين والروس والغجر والمعوقين وغيرهم من البشر باسم التفوق العرقى الآرى أسقط الصهاينة المفهوم العرقى للهوية اليهودية، وأخذوا يؤكدون بدلا من ذلك المكون الثقافى الإثنى كأساس للهوية، ولم يكن هتلر وحده هو الذى دفع الصهاينة للتخلى عن الاعتذاريات العرقية التى سادت فى الخطاب الحضارى الغربى منذ منتصف القرن التاسع عشر. فعلى الرغم من محاولاتهم الأولى فى إثبات أن اليهود شعب واحد (أين فولك Ein Volk) بالمعنى العرقى، إلا أنهم وجدوا أن إثبات وحدة اليهود العرقية أمر فى غاية الصعوبة. إذ يوجد يهود بيض ويهود سود ويهود صفر، ويهود من كل لون . ولذا لم يكن هناك مناص من التخلى عن الاعتذاريات العرقية الفجة على أن تحل محلها الاعتذاريات الإثنية المصقولة. وقد تعمق مفهوم الهوية الإثنية المستقلة حتى تغلغل تماماً فى النسق الدينى اليهودى ذاته. فاليهودية المحافظة، على سبيل المثال ، تدور حول مفهوم التاريخ اليهودى والثقافة اليهودية. وقد أسس المفكر الدينى الأمريكى اليهودى مردخاى كابلان فرقة يهودية تسمى «اليهودية التجديدية» تستند إلى الإيمان بالحضارة اليهودية والثقافة اليهودية والتراث اليهودى، وإلى أن هذا التراث شىء مقدس يشغل نفس المكانة التى شغلها الخالق فى التفكير الدينى اليهودى التقليدى. وغنى عن القول أن المشروع الصهيونى بأسره يستند إلى رفض الأساس الدينى الغيبى للهوية اليهودية ويحل محلها فكرة الثقافة اليهودية المستقلة، و«الخصوصية اليهودية» تعبير يفترض وجود سمات وخصائص (ثقافية أو عرقية) ثابتة، مقصورة على أعضاء الجماعات اليهودية، وهى التى تمنحهم خصوصيتهم وتفردهم وهى التى تحدد سلوكهم أينما كانوا وهى التى تشكل إطارا حقيقيا لوجدانهم ولرؤيتهم للكون. أما سماتهم وخصائصهم الأخرى (غير اليهودية) فهى سمات وخصائص سطحية لاترتبط بصميم وجودهم أو وجدانهم. وفكرة الخصوصية اليهودية والتفرد اليهودى فكرة محورية فى كافة الأدبيات الصهيونية والمعادية لليهود، إذ إن أعضاء الفريقين يرون أن ثمة طبيعة بشرية أو هوية ثقافية يهودية مستقلة، ويذهب أعضاء الفريق الأول إلى أنها مصدر إبداع اليهود وإنتاجيتهم وحركيتهم بينما يرى أعضاء الفريق الثانى أنها مصدر عدمية اليهود وتخريبيتهم بل وإجرامهم. ورغم اختلاف النتائج التى يصل إليها أعضاء الفريقين إلا أن المقدمات الفلسفية والافتراضات الفكرية واحدة .

ومفهوم الخصوصية اليهودية مرتبط تمام الارتباط بمفهوم الثقافة اليهودية المستقلة. وسنركز على مفهوم الثقافة اليهودية المستقلة كمدخل لدراسة الخصوصية اليهودية.

ونحن نذهب إلى أنه يمكن القول أن ثمة تشكيلين حضاريين «يهوديين» يتمعتان بقدر محدود من الاستقلال عما حولهما من تشكيلات حضارية:

١ ـ الثقافة العبرية القديمة، التى تمتعت بقدر من الاستقلال داخل التشكيل الحضارى السامى فى الشرق الأوسط القديم. ومع هذا ظل هذا الاستقلال محدوداً للغاية بسبب بساطة الحضارة العبرانية ولضعف الدولة العبرانية ولتبعية الدولتين العبرانيتين (مملكة يهودا ومملكة يسرائيل) للإمبراطورية الكبرى فى الشرق الأوسط القديم (المصرية ـ الأشورية ـ البابلية ـ الفارسية) والتبعية السياسية خاصة فى العصور القديمة، كانت تؤدى إلى تبعية ثقافية بل ودينية ولذا

استعارت الثقافة العبرانية الكثير من حضارات هذه الإمبراطوريات.

٢ - الثقافة الإسرائيلية (أو العبرية الحديثة). هذه الثقافة مستقلة ولا شك عن التشكيل الحضارى العربى. ولكنها مع هذا لا تزال جديدة لم تكتمل مفرداتها الحضارية بعد، كما أن الصراع الثقافى الحاد بين عشرات الجماعات اليهودية التى انتقلت إلى إسرائيل ومعها تقاليدها الحضارية (سفارد - إشكناز - يهود البلاد العربية - فلا شاه - بنى إسرائيل من الهند - يهود بخارى - يهود قراءون - سامريون إلخ) يجعل من العسير بلورة مثل هذه الثقافة.

ولكن العنصر الأساسى الذى يتهدد عملية بلورة خطاب حضارى إسرائيلى مستقل هو أن المجتمع الإسرائيلى مجتمع استيطانى يدين بالولاء الكامل للولايات المتحدة الأمريكية ويعانى من تبعية اقتصادية وعسكرية مذلة لها، فهو يدين لها ببقائه وبمستواه المعيشى المتفوق، ولذا فثمة اتجاه جاد نحو الأمركة يكتسح فى طريقه كل الأشكال الإثنية الخاصة التى أحضرها المستوطنون معهم من أوطانهم الأصلية. ومما يعمق من هذا الاتجاه أن المجتمع الإسرائيلى مجتمع علمانى تماما، ملتزم بقيم المنفعة واللذة والإشباع المباشر والنسبية الأخلاقية والاستهلاكية وهذا يتعارض مع محاولة التراكم الحضارى. ومع ظهور النظام العالمى الجديد والاستهلاكية العالمية، فإنه من المتوقع أن تزداد الأمور سوءا.

وبخلاف الحضارة العبرانية القديمة والثقافة الإسرائيلية الجديدة لا يمكن الحديث عن ثقافة أو حضارة يهودية مستقلة أو شبه مستقلة. فاليهود، مثلهم مثل كافة أعضاء الجماعات والأقليات الدينية والعرقية الأخرى، يتفاعلون مع ثقافة الأغلبية التى يعيشون فى كنفها ويستوعبون قيمها وثقافتها ولغتها. وإن كان هناك درجة من الاستقلال لكل جماعة يهودية عن الأغلبية، فإن هذا الاستقلال لا يختلف عن استقلال الأقليات الأخرى عن الأغلبية كما أنه لا يعنى بالضرورة أن ثمة عنصراً عالميا مشتركاً بين كل جماعة يهودية وأخرى، فالعبرانيون، منذ ظهورهم فى التاريخ تبنوا حضارات الأمم الأخرى، ابتداءً من اللغة، مروراً بالمفاهيم الدينية، وانتهاءً بالطراز المعمارى. وعلى سبيل المثال، لايعرف طراز يهودى معمارى، أو فن يهودى مستقل، فقد كان هيكل سليمان يتبع الطراز الآشورى الفرعونى (المصرى)، ولم يكن يختلف كثيراً عن الهياكل الكنعانية. وكذلك تتبع المعابد اليهودية فى العالم العربى الطراز العربى. أما جنوب الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن التاسع عشر، فكانت المعابد اليهودية فيه تبنى على الطراز النيوكلاسيكى السائد هناك آنذاك. والفنانون التشكيليون اليهود فى العصر الحديث، أمثال مارك شاجال، ينتمون إلى تراث فنى غربى ولايمكن رؤيتهم فى إطار ثقافة يهودية مستقلة ولا يعرف أيضاً تراث أدبى يهودى مستقل، فالأدباء اليهود العرب فى الجاهلية والإسلام اتبعوا التقاليد السائدة فى عصورهم. وكذلك الأدباء اليهود فى الولايات المتحدة وانجلترا، فإبداعهم مرتبط بالتراث الذى ينتمون إليه، وهذ أمر طبيعى.

لا توجد إذًا ثقافة يهودية مستقلة، عالمية، تحدد وجدان اليهود وسلوكهم وإنما توجد ثقافات يهودية مختلفة باختلاف التشكيل الحضارى الذى يوجد اليهود داخله . ولذا قد يجدر بنا أن نتحدث عن ثقافة غربية يهودية أو ثقافة عربية يهودية، وبذا نخفض من مستوانا التعميمى حتى يتلاءم مع الظاهرة

موضع الدراسة ولكننا لو فعلنا ذلك فإننا سنكتشف، على سبيل المثال، أن الثقافة العربية اليهودية هي، في نهاية الأمر، جزء من الثقافة العربية، ولا توجد ملامح يهودية خاصة إلا في بعض الموضوعات وبعض المضامين المختلفة إذ تظل البنية العامة بنية عربية ولنضرب مثلا بـ **يعقوب صنوع** وشهرته «**أبو نظارة**» أحد رواد المسرح والصحافة الساخرة، وأحد رواد الحركة القومية في مصر. كتب عدة مسرحيات بالعامية المصرية إلى أن منعته الحكومة في عام ١٨٧٢ من ذلك. وبدأ بعد ذلك في إصدار الصحف والكتابة فيها. وقد هاجم الخديوي **إسماعيل** فنفته الحكومة خارج مصر في عام ١٨٧٨، لكنه استمر في نشاطه في باريس، وكانت منشوراته تهرب إلى داخل مصر. وبعد عام ١٨٨٢، وجه هجومه ضد الإنجليز الذين كانوا قد احتلوا مصر. ويثير **أبونظارة** قضية الهوية اليهودية والثقافة اليهودية، إذ تصنفه المراجع الصهيونية باعتباره مثقفاً يهودياً وهو تصنيف لا يفسر أياً من الجوانب الهامة من حياته، أدبية كانت أم سياسية، وهي حياة لا تفهم في كليتها إلا بالعودة إلى حركيات المجتمع المصري وتقاليد الفكاهة المصرية وحركة التحرر الوطني في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. ولنحاول على سبيل التجربة أن تفسر سيرة حياته الشخصية والفكرية في إطار الجيتو اليهودي في شرق أوروبا أو قصة النجاح اليهودية في الولايات المتحدة أو عنصرية يهود جنوب أفريقيا، لو فعلت ذلك لاكتشفت مدى عجز مثل هذا النموذج التفسيري الذي يفترض وجود ثقافة يهودية واحدة عالمية. وقل نفس الشيء عن الفنان المصري **داود حسني**، فهو ملحن وموسيقي مصري يهودي ويقرن اسمه بموسيقيين من أمثال **سيد درويش وكامل الخلعي** حيث لعب دوراً بارزاً في نهضة الموسيقى في مصر وفي إثرائها في العقود الأولى من القرن العشرين. وقد تميز دور **داود حسني** بشكل خاص في المسرح الغنائي المصري حيث لحن كثيراً من المسرحيات الغنائية، وكان أول من قام بتلحين أول أوبرا مصرية هي «شمشون ودليلة»، كما لحن أوبرا أخرى هي «ليلة كليوباترا» التي ألفها **حسين فوزي**. وقد تتلمذ على يديه كثير من المطربين والمطربات الذين حققوا شهرة واسعة فيما بعد مثل **أم كلثوم واسمهان**.

وتقوم الإذاعة الإسرائيلية بالإشارة إلى **داود حسني** باعتباره موسيقاراً يهودياً - وهو أمر يستحق التأمل دون شك؛ إذ إننا لو حاولنا البحث عن أي مكون يهودي في موسيقاه لأعيتنا الحيلة. ولذا، يدهش كثير من المصريين الذين يعرفون أغانيه وأدواره، كما يدهش كثير من المتخصصين الذين درسوا موسيقاه، حينما يعرفون أنه «يهودي». ومن ناحية أخرى، فإنه برغم تميزه داخل الحضارة العربية الحديثة، وبرغم ذيوع صيته، فإن كثيراً من الموسوعات والدراسات التي تتناول ما يسمى «الثقافة اليهودية» لا تذكر اسمه (فالثقافة اليهودية عادة ما تعني عندهم الثقافة اليديشية أو ثقافة يهود العالم الغربي).

وإذا أردنا بلورة وجهة نظرنا بشكل أكثر حدة (وربما طرافة) وإذا أردنا أن نبين المقدرة التفسيرية لنموذجنا المقترح (في مقابل النموذج الصهيوني القائل بالثقافة اليهودية ووحدتها) فلننظر إلى ظاهرة مثل الرقص الشرقي الذي يقال له البلدي (أي هز البطن) كان يوجد العديد من الراقصات المصريات اليهوديات في (كاباريهات القاهرة) في فترة

الأربعينيات. ويوجد عدد لا بأس به منهن الآن فى الولايات المتحدة (خاصة كاليفورنيا). ويوجد عدد من الراقصات «البلدى» فى الدولة الصهيونية، بل وتوجد مدرسة متخصصة لتدريس هذا الفن فى إسرائيل وقد أثار المتدينون اليهود قضية بدلة الرقص الفاضحة، إبان إحدى جلسات الكنيست. هل أصبح الرقص الشرقى بذلك «فنا يهوديا» وجزءا من «التراث اليهودى» أم أنه ظل فنا شرقيا، ولا يمكن فهمه أو حتى فهم اشتغال بعض اليهوديات به، إلا فى إطار آليات وحركيات الحضارة العربية؟ وستتضح المقدرة التفسيرية لنموذجنا التفسيرى المقترح (عدم وجود ثقافة يهودية واحدة) حينما نطبقه على الجماعات اليهودية فى الحضارة الغربية، إذ سنلاحظ أنه لا توجد ثقافة يهودية غربية واحدة، وإنما ثقافات يهودية بعدد الدول التى يتواجد فيها أعضاء الجماعات اليهودية، فثقافة يهود أسبانيا (السفارد) هى ثقافة إسبانية، تماما مثلما أن ثقافة يهود ألمانيا ثقافة ألمانية، وثقافة يهود إيطاليا ثقافة إيطالية وثقافة يهود أمريكا ثقافة أمريكية... وهكذا. ويقول المؤلف الإنجليزى اليهودى **آرثر كوستلر** إن ما يُعرف بالتراث اليهودى، أو الثقافة اليهودية (بمعنى عام لا بمعنى دينى وحسب) أمر ليس من السهل تعريفه إذ إن كل ما يصدر عن أعضاء الجماعات اليهودية فى العالم وليس يهودياً بالمعنى المحدد وليس جزءا من تراث يهودى قائم. فالإنجازات الفلسفية والعلمية والفنية لليهود تتوقف على معطيات ثقافة الشعوب الأخرى وحضاراتها.

والنموذج التفسيرى الصهيونى بافتراضه وجود ثقافة يهودية واحدة مستقلة يخلق مشكلات لا حصر لها فى عملية تعريف من هو المثقف اليهودى، فلا يوجد نمط واحد لتناول المثقفين أو الأدباء اليهود للموضوعات اليهودية. فهناك من يتناول الموضوعات اليهودية من منظور يهودى ما مثل الروائى الصهيونى الأمريكى (**مائير لڤين**)، ولكن هناك أيضا من يتناولها من منظور معاد لليهود مثل الروائى الأمريكى (**ناثانيال وست**). وثمة فريق ثالث يتجاهل الموضوع اليهودى تماماً فى كل كتاباته أو فى معظمها مثل الناقد الأمريكى اليهودى (**ليونيل ترلنج**). وهناك فريق رابع يتناول الموضوع اليهودى ولكنه يضعه فى سياق إنسانى عام ويرى أن غربة اليهودى الحادة إن هى إلا تعبير عن أزمة الإنسان (العلمانى) الحديث، (كما يفعل المخرج السينمائى الأمريكى **وودى ألين** والروائى الروسى (**إيزاك بابل**) . وهذا التنوع يجعل من العسير إطلاق اصطلاح «مثقف يهودى» على كل هؤلاء. وفى عام ١٩٨٩، صدر كتاب بعنوان The Black-well Companion to Jewish Culture (أى دليل بلاكويل للثقافة اليهودية). لكن هذا المعجم لا يضم سوى أسماء المثقفين اليهود داخل التشكيل الحضارى الغربى، واستبعد كافة المثقفين اليهود من الشرق مثل **يعقوب صنوع وداود حسنى** وغيرهما. ولعل محررى هذا المعجم قد فعلوا ذلك ليفرضوا نوعاً من الوحدة عليه. ولكن الوحدة فى هذه الحالة هى وحدة غربية وليست يهودية.

ولكن المشكلة الأخرى هى أن هذا المعجم يضم أسماء مثقفين يهود معادين بشكل أساسى لليهودية ولا يمكن فهم فكرهم إلا فى إطار تقاليد معاداة اليهود فى الحضارة الغربية، فهل يصنّف هؤلاء على أنهم مثقفون يهود يعبرون عن الثقافة اليهودية، بينما يُستبعد المثقفون اليهود الشرقيون ؟ .

وهناك مشكلة ثالثة وهى مجموعة المثقفين اليهود الذين يؤكدون انتماءهم للحضارة المسيحية باعتبارها مصدراً لوحيهم ولرؤيتهم للكون، مثل **بوريس باسترناك، وإيليا هرنبرج** (فى مرحلة من مراحل حياته). بل هناك فيلسوف يسمى **ليف شستوف** ظهر اسمه فى كتاب عن أهم ثلاثة فلاسفة يهود فى العصر الحديث ومعه **مارتن بوبر** ورزنزفايج. ولكن المعجم الذى نتحدث عنه لم يورد اسمه لسبب وجيه هو أن هذا الفيلسوف الذى ولد لأم يهودية يعتبر فيلسوفاً مسيحياً لأنه يتحدث عن واقعة صلب المسيح باعتبارها أهم حدث تاريخى. ولكن رغم استبعاد معجم **بلاكويل** لاسمه، فإننا نجد أن اسمه ورد فى الموسوعة اليهودية. وهناك أيضاً حالة **نعوم تشومسكى**، وهو من أشهر علماء اللغة فى العصر الحديث ويجيد العبرية وعاش بعض الوقت فى إسرائيل ومع هذا تهمله كل الموسوعات اليهودية ربما بسبب عدائه لإسرائيل والصهيونية. فهل موقف المثقف اليهودى السياسى يسقط عنه اثنيته اليهودية؟ وإنكارنا لوجود ثقافة يهودية مستقلة ومثقفين يهود خالصين لايعنى إنكار وجود مكون يهودى أو عناصر يهودية مستقلة. كل ما نذهب إليه أن مثل هذه العناصر، إن وجدت، فليس لها مركزية تفسيرية، أى أنه لتفسير بنية فكر فيلسوف أو مفكر يهودى ما، وطبيعة أدب أديب يهودى ما، فعلينا تبنٍّ نماذج تفسيرية مشتقة من الحضارة التى ينتمى إليها هذا المفكر أو الأديب اليهودى بدلا من العودة للتوراة والتلمود وتاريخ العبرانيين والكنعانيين (كما يفعل الصهاينة والمعادون لليهود). فالنماذج المشتقة من تلك الحضارة ذات مقدرة تفسيرية تفوق بمراحل مقدرة النماذج المشتقة من الثقافة اليهودية ويمكن دراسة العناصر اليهودية باعتبارها عناصر مكمله ، دون أن تكتسب مركزية تفسيرية. انطلاقا من هذا الإطار التفسيرى نطرح فى موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية نموذجا تفسيريا جديدا، مشتقا من الحضارة الغربية الحديثة. فنحن نذهب إلى القول إن هذه الحضارة قد هيمن عليها بالتدريج (منذ عصر نهضتها) ما نسميه بالنموذج الحلولى الكمونى. والحلولية الكمونية تعنى أن الإله قد حلَّ فى المادة (الطبيعة والإنسان) وأصبح غير مفارق لها، وبذلك أصبح العالم (الإنسان والطبيعة) مكتفيا بذاته، لايحتاج إلى قوة خارجة عنه، ويمكن تفسيره بدراسة قوانين الحركة الكامنة (الحالة) فيه. هذه الحلولية الكمونية هى الإطار الفلسفى العام للحضارة الغربية بعقلانيتها المادية منذ **فرانسيس بيكون وديكارت** مرورا **بهيجل** وانتهاء **بنيتشه** (الذى ذكَّر أوربا أن الإله الحال فى المادة قد مات وأصبح غير قادر على أن يعطى للعالم معنى) والحلولية الكمونية هى الأرضية التى يدخل عليها اليهود إلى الحضارة الغربية وسيادة هذه الرؤية الحلولية الكمونية، أمر لا دخل لليهود فيه، وإنما خاضع لحركيات الحضارة الغربية. هذا هو النموذج التفسيرى الأكبر. عند هذه اللحظة يمكننا أن ننظر إلى العناصر اليهودية فنراها تشير إلى أن العقيدة اليهودية كانت قد أصبحت عقيدة حلولية كمونية بعد هيمنة القبالاة عليها منذ القرن الرابع عشر، وأن الميراث الحلولى للمثقفين اليهود فى العصر الحديث (ابتداء **باسبينوزا** وانتهاء **بدريدا**) قد ساهم ولاشك فى جعلهم أكثر استعدادا لقبول الحضارة الغربية الحديثة، بحلوليتها وكمونيتها ويمكن أن نشير إلى تصاعد معدلات العلمنة بين الجماعات اليهودية، بدرجات تفوق المعدلات السائدة فى المجتمع الغربى (كما هو

الحال دائما مع الأقليات) ويمكن أن نشير كذلك إلى أن إحساس أعضاء الجماعات اليهودية بالغربة وعدم الأمن (كما هو الحال أيضا مع أعضاء الأقليات) جعلهم تربة صالحة وخصبة لتقبل الحضارة الغربية الحديثة.

ويمكن أخيرا أن نذكر أن موقف كثير من المثقفين اليهود يتسم بأنه موقف نقدى جذرى من الحضارة الغربية، يتسم بالشك المعرفى والأخلاقى وسيطرة الفلسفات العدمية. كل هذه العناصر اليهودية ساهمت ولاشك فى أن تجعل المثقفين اليهود أكثر استعدادا لتقبل الحضارة الغربية الحديثة وأكثر قدرة على التعبير عنها ـ أى أن المكون اليهودى فى ثقافة المثقف اليهودى الغربى قد يفسر حدة نبرته وجذريتها وعمق عدميتها وحلوليتها. كما قد يفسر تزايد عدد المثقفين اليهود من الثوديين والعدميين ودعاة العقلانية المادية، ولكنه لا يفسربأية حال ظهور المنظومة الحضارية الغربية الحديثة العقلانية المادية، فهذا مرتبط كما أسلفنا بآليات المجتمع الغربى، الثقافية والاقتصادية بل اننا نذهب إلى أن بروز أعضاء الجماعات اليهودية فى الحضارة الغربية الحديثة، ناجم عن انتمائهم إلى هذه الحضارة واندماجهم فيها واستيعابهم لها، لا انعزالهم عنها وتزايد بروزهم بمقدار تخليهم عن عزلتهم واستقلالهم. وليس من قبيل الصدفة أن أول مفكر يهودى بارز فى الحضارة الغربية الحديثة هو **اسبينوزا** الذى تخلى عن يهوديته. وقد أعلن **هاينى** أن التنصر هو تأشيرة الدخول للحضارة الغربية، فتنصر هو ذاته وكما فعل أبو **ماركس** واولاد **هرتزل** واولاد **موسى مندلسون** ونصف يهود برلين فى القرن التاسع عشر إلخ) ولكن الأدق هو القول إن التخلى عن العقيدة اليهودية (وليس بالضرورة التنصر) هو تأشيرة الدخول فليس مطلوبا من أحد التنصر، باعتبار أن مرجعية الحضارة الغربية لم تعد المسيحية وإنما العقلانية المادية أو الحلولية الكمونية وينبغى الإشارة إلى أن الكمون اليهودى قد ينصرف إلى بنية فكر المثقف اليهودى وإلى الموضوعات الكامنة، وليس إلى مضمونها الواضح. بل إنه يمكن أن يكون المضمون الواضح عالمياً وإنسانياً بل ومعادياً لليهود أو الصهيونية، وتظل البنية والمقولات الأساسية الكامنة يهودية بالمعنى المحدد الذى نطرحه كما هو الحال مع **اسبينزا و دريدا وفرويد** وكافكا. فاسبينوزا، وقف موقفاً رافضاً تماماً لكل الأديان، بل واختص اليهودية بالهجوم الشرس وهو فى هذا لا يختلف كثيرا عن كثير من المفكرين الغربيين من عصر النهضة، وهيمنة العقلانية المادية ومع هذا لا يمكن فهم حدة هذا الرفض وهذا الهجوم إلا بالعودة للقبالاه اللوريانية والتراث المارانى.

واهتمام **فرويد** الحاد بالجنس يمكن رؤيته كتعبير طبيعى عن تصاعد معدلات العلمنة ومحاولة رد كل شيء إلى عنصر واحد وكامن / حال (الجنس فى حالة **فرويد**) وهو بالفعل كذلك. ولكن القبالاه اللوريانية كانت قد قامت بإنجاز هذا معرفيا وبشكل متبلور قبل ذلك بعدة قرون. وقد وصف أحد المراجع القبالاه بأنها جنست الإله، وألهت الجنس: أى جعلته نموذجاً تفسيرياً كلياً ونهائيا، يرد له كل شيء. وهذا ما فعله فرويد وتلجأ بعض المراجع لحيلة رخيصة لتأكيد وجود حضارة يهودية مستقلة وهوية يهودية ثقافية مستقلة نابعة منها، فتتحدث موسوعة الثقافة اليهودية عن هذا الزى «اليهودى الصميم» الذى يرتديه يهود المغرب والذى يسمى Keswa Kubra وهى «الكسوة الكبيرة» وتكتب الكلمة

بحروف لاتينية دون ترجمة فيتصور القارئ الذى لايعرف العربية أن هذه كلمة عبرية أو كلمة عربية عبرية! ويوجد للزى اليهودى الصميم شيء يسمى Cum وهو الكم (ويأكل) أعضاء الجماعة اليهودية فى بخارى طعاماً يهودياً مميزاً يسمى Yachni أى الياخنى ، أما فى اليمن فهم يأكلون طعاماً خاصا للغاية لم نسمع عنه قط من قبل يسمى Khubz أى خبز.

اما فى إسرائيل، بلد العجائب، فيأكلون طعاماً موغلا فى يهوديته اسمه Falafel أى الفلافل والتى اكتشفت أنها طعام إسرائيلى فريد حينما كنت أعيش فى مدينة نيويورك. ورؤساء يهود الفلاشاه، نوع خاص من الحاخامات، يسمونهم «قسيم» وهى صيغة الجمع العبرية لكلمة «قس» العربية (وربما الأمهرية) التى اقتبسها يهود الفلاشاه الذين دخلت على يهوديتهم عناصر مسيحية كثيرة! وحينما يحاول الإسرائيليون أن يرقصوا فهم يرقصون رقصة يهودية صميمة تسمى «الهورا» (من أصل رومانى) أو رقصة يهودية أخرى تسمى «الدبكة»! وحينما ترتدى مضيفات شركة العال زى الفلاحة الفلسطينية، فهذا زى إسرائيلى نابع من الثقافة اليهودية. وحينما أسس متحف فى قرى حيفا على هيئة قرية عربية أخبر كتيب المعرض الزائر أن هذه قرية من حوض البحر الأبيض المتوسط حتى يمكن تحاشى ذكر كلمة «فلسطين»، وحتى يختبئ الأصل الحقيقى للمنتج الحضارى لكن هل يمكن تأسيس ثقافة من خلال مثل هذا التلفيق الرخيص والعنف اللفظى الذى يبعث على الرثاء؟ قد ينجح الصهاينة فى تأسيس بعض المستوطنات من خلال العنف والبطش العسكرى، ولكن التجذر الحضارى أمر آخر والقلاع الصليبية المهجورة التى لا يبكى أحد أطلالها، شاهد على ذلك.

ثانيا: الخصوصية اليهودية

يمكننا الآن أن نركز على مفهوم الخصوصية اليهودية. إذا كان لا يوجد استقلال ثقافى يهودى، فلا يمكن الحديث عن خصوصية يهودية، إذ إن مفهوم الخصوصية ليس له ما يسانده فى واقع اليهود الثقافى فثقافات أعضاء الجماعات اليهودية بل ومعتقداتهم الدينية تتسم بقدر عال من عدم التجانس النابع من وجودهم فى مجتمعات شتىٌ يتكيفون مع حضاراتها ويستوعبونها ويستمدون خصوصياتهم منها (لا حضارة يهودية واحدة عالمية، كما يدعى الصهاينة والمعادون لليهود) ولذا فقد يكون من الأدق الحديث عن خصوصيات الجماعات اليهودية (تماما مثل حديثنا عن ثقافات الجماعات اليهودية، لا عن خصوصية يهودية واحدة عالميه مستمدة من معجم حضارى واحد. وهى خصوصيات أدت العناصر التالية إلى ظهورها:

١ـ اضطلعت أعداد كبيرة من الجماعات اليهودية بدور الجماعات الوظيفية الأمر الذى أدى إلى عزلها عن المجتمع، ومن ثم كان لهذه الجماعات لون خاص بها وشخصية شبه مستقلة، لكن هذه الخصوصية وظيفية أكثر منها حضارية، أى مرتبطة بالوظيفة لا بالتراث المشترك.

٢ ـ ما يضفى على أعضاء الجماعات اليهودية، (فى معظم الأحوال) طابع الاستقلال النسبى الإثنى هو ميراثهم من تشكيل حضارى سابق كانوا يتواجدون فيه وحملوا بعض عناصره وسماته معهم إلى التشكيل الحضارى الجديد الذى انتقلوا إليه وتمسكوا به وحافظوا عليه دون أن تكون هذه العناصر والسمات يهودية بالضرورة.

٣ - الخصوصية اليهودية التى تتمتع بها الجماعات اليهودية الوظيفية هى أقرب إلى الحالة الذهنية الافتراضية منها إلى الحالة الواقعية الفعلية، فعلى الرغم من العزلة التى يفرضها المجتمع على الجماعة الوظيفية فإن أعضاء الجماعة اليهودية يكتسبون كثيرا من خصائص هذا المجتمع ويندمجون فيه.

فى إطار هذا النموذج التفسيرى يمكن النظر للخصوصيات اليهودية المختلفة؛ فأعضاء الجماعة اليهودية فى الصين تحددت خصوصيتهم داخل التشكيل الحضارى الصينى وبسببه، لا خارجه وبالرغم منه. ولذا انضمت قيادة الجماعة اليهودية فى الصين إلى طبقة كبار الموظفين العلماء (الماندرين)، وتطبع أعضاء الجماعة اليهودية بطبائع الصينين فى كثير من النواحى. ويقال الشئ نفسه عن يهود الهند ويهود أثيوبيا ويهود العالم العربى. بل ونجد، داخل التشكيل الحضارى الواحد كالتشكيل الحضارى العربى، أن يهود العراق يختلفون عن يهود اليمن بمقدار اختلاف العراق عن اليمن. وفى اليمن، يختلف يهود صنعاء عن يهود الجبال (صعدا وغيرها) بمقدار اختلاف أهل صنعاء عن أهل الجبال.

وتختلف الأزياء التى يرتديها أعضاء الجماعات اليهودية باختلاف التشكيل الحضارى الذى ينتمون إليه. فالبنطلون الجينز أو المينى جيب، زى الفتاة اليهودية الأمريكية الحديثة، يختلف عن زى الفتاة الأمريكية فى الجنوب الأمريكى قبل الحرب الأهلية حيث كانت تلبس أزياء الأرستقراطية الإنجليزية. وزى كلتيهما لا علاقة له بالزى الذى ترتديه الفتاة اليهودية من قبائل البربر فى المغرب وتونس. وكل هذه الأزياء لا علاقة لها بما ترتديه الفتاة اليهودية المحجبة فى بخارى، أو نساء السفارد الأرستقراطيات فى شبه جزيرة ايبريا اللائى كن يرتدين ملابس الأرستقراطية الإنسانية (أو العربية). ويقال نفس الشئ عن فلكلور ات الجماعات المختلفة التى ينتمون إليها، فطاسة الخضة التى يستخدمها يهود مصر، أمر غير معروف ليهود بولندا الذى تأثروا بالتراث الشعبى السلافى، وكلاهما سيصدم حينما يعرف بعض العادات التى يمارسها يهدد إثيوبيا مثل طهارة الإناث وعزل المرأة فى كوخ مستقل فى أثناء الحيض. ونفس الشئ ينطبق على الفنون الجميلة، فرسوم شاجال تختلف اختلافاً جوهرياً عن الزخارف الهندسية التى تظهر على النحاسيات المملوكية التى لا يزال يصنعها الحرفيون اليهود فى دمشق، وكلا الشيئين يختلف عن الحلى الفضية التى يصنعها الصاغة اليهود فى اليمن أو تونس.

وقد يقال أن اللغة العبرية تشكل عنصراً مشتركاً بين أعضاء الجماعات اليهودية، لكن من المعروف أن العبرية ظلت فى معظم الأحيان لغة الصلاة والتى كتبت بها بعض الكتابات الفقهية، ولم يكن يجيدها سوى أعضاء الأرستقراطية الدينية. وبعبارة أخرى، كانت اللغة العبرية، كعنصر مشترك مستمر، مقصورة على فئة صغيرة من الجماعات اليهودية، ولا تمتد إلى كل النشاطات الإنسانية. أما الغالبية الساحقة من أعضاء الجماعات اليهودية فقد كانوا يتحدثون لغات ولهجات استقوها من الحضارات والمجتمعات التى وجدوا فيها، وهذه اللغات تحدد ولاشك جانباً كبيراً من رؤيتهم للعالم.

ولعل الصورة اللغوية بين يهود العالم توضح ما نرمى إلى تأكيده. فالغالبية الساحقة ليهود العالم فى نهاية القرن التاسع عشر كانت تتحدث اليديشية (لا العبرية) وفى الوقت الحالى

نجد أن غالبية يهود العالم (الولايات المتحدة ـ انجلترا ـ كندا ـ جنوب افريقيا ـ أستراليا ـ نيوزيلنده) يشكلون جزءا من التشكيل الاستعمارى الاستيطانى الأنجلو ساكسونى، فهم جزء لا يتجزأ منه، ولذا فهم يتحدثون الإنجليزية لا العبرية (وفى تصورنا ان اسرائيل هى أيضا جزء من هذا التشكيل، ولكن رأى الغرب ان يحتفظ هذا الجيب ببعض السمات اليهودية مثل العبرية حتى يمكن استيعاب الفائض البشرى اليهودى من شرق أوروبا والذى كان يتدفق على غرب أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر، أما يهود الفلاشاه فهم يتحدثون الأمهريه ويتعبدون بالجعيزية التى لم يسمع بها كثير من اعضاء الجماعات اليهودية فى العالم، تماماً كما لم يسمع الفلاشاه من قبل بالعبرية أو اليديشيه وربما الإنجليزية.

والواقع أن مصدر الاختلاف بين اللغات التى يتحدث بها أعضاء الجماعات اليهودية، والأزياء التى يرتدونها، والفنون التى يعجبون بها أو ينتجونها، هو دائماً اختلاف التشكيلات الحضارية التى انتمى إليها أعضاء الجماعات اليهودية فى الماضى، أو التى ينتمون إليها فى الوقت الحاضر، وهذا هو ما حمل أحدهم على الإشارة إلى أعضاء الجماعة اليهودية فى الولايات المتحدة بأنهم «واسب يهود» وكلمة «واسب» هى اختصار لعبارة «وايت أنجلو ساكسون بروتستانت White Anglo Saxon Protestant أى «بروتستانتى أبيض من أصل انجلو ساكسونى» ويشير يهود فرنسا الأصليون إلى المهاجرين المغاربة على أنهم «كوشر كوسكوس»، أى أن يهودية يهود المغرب مرتبطة ولصيقة بهويتهم المغربية، فطعامهم لا تقرره العقيدة اليهودية وحدها، ولذا فهو ليس «كوشير» وحسب، وإنما يقرره أيضاً انتماؤهم الاثنى، ولذا فهو أيضاً «كوسكوس». والخصوصية اليهودية هنا ليست سمة عامة وإنما هى سمة مرتبطة بانتمائهم المغربى. ولذلك، يرى البعض أن هؤلاء لو فقدوا خصوصيتهم المغربية لفقدوا هويتهم اليهودية أيضاً.

وقد يقال إن ثمة رابطة دينية قوية بين أعضاء الجماعات اليهودية، وإن الخصوصية اليهودية تكمن فى هذه العقيدة الفذة. ولكننا لو دققنا النظر لوجدنا أن العقيدة اليهودية لا تختلف كثيراً عن الاثنية اليهودية، فالعقيدة اليهودية ذاتها تأخذ شكل تركيبة جيولوجية غير متجانسة تراكم داخلها أنساقاً دينية مختلفة، بعضها توحيدى وبعضها الآخر حلولى أو تشاوبى، فالرؤية اليهودية فى الصين اكتسبت مضموناً صينياً صريحاً، وانغمس اليهود تحت تأثير الكونفوشيوسية فى عبادة الأسلاف وكانوا يطلقون على الإله اسم «تاين» أى السماء أو «تاو» أى الطريق وكانوا يعبدونه فى معبد يهودى يقف بجواره معبد آخر خصص لعبادة الأسلاف، وكان بعضهم يأكل لحم الخنزير (مثل الصينيين) ولكنهم كانوا لا يضحون به لأسلافهم بل كانوا يقدمون لهم لحم الضأن وحسب. والأسلاف هنا، بالمناسبة، هم إبراهيم ويعقوب وإسحق. وفى الهند تأثرت اليهودية بنظام الطوائف المغلقة وبالعديد من الشعائر الخاصة بالنجاسة تحت تأثير الهندوكية. أما فى أثيوبيا، فقد تأثرت اليهودية هناك بكل من الإسلام والمسيحية، فيهود الفلاشاه يخلعون نعالهم ويصلون فى مسجد، ولكنهم يتلون صلواتهم بالجعيزية، لغة الكنيسة القبطية، كما دخلت عناصر وثنية عديدة على يهوديتهم. وفى المحيط الإسلامى، قام **موسى بن ميمون** بتطوير عناصر التوحيد فى اليهودية وتأكيدها، بل وحاول ابنه من بعده إضفاء

الطابع الإسلامى على اليهودية. كما تأثرت اليهودية فى المحيط السلافى الفلاحى بالمسيحيين الأرثوذكس، وبحركات المتصوفة التى ظهرت بينهم، وكانت هذه العناصر من بين الأسباب الهامة التى أدت إلى ظهور الحسيدية. أما فى ألمانيا، والولايات المتحدة فيما بعد، فقد تأثرت اليهودية بالمحيط البروتستانتى وظهرت اليهودية الإصلاحية فى بلد لوثر. أما فى البلاد الكاثوليكية، خصوصاً فى أمريكا اللاتينية، فقد تأثرت اليهودية بالعقيدة الكاثوليكية فى كثير من جوانبها، ولذلك لا توجد يهودية إصلاحية فى أمريكا اللاتينية. وقد حدا هذا بعض الدارسين على الحديث عن «يهودية كاثوليكية» و «يهودية بروتستانتية» و «يهودية إسلامية» ويمكن أن نضيف «يهودية كونفوشيوسية» وأخرى «هندوكية» وثالثة «أفريقية»، فهذه كلها يهوديات تستمد خصوصياتها من محيطها الدينى.

وهذا الأمر طبيعى وإنسانى إلى أقصى حد. فالبشر، شاءوا أم أبوا، يتأثرون بمحيطهم الحضارى ويؤثرون فيه. كما أن أعضاء الأقليات عادة يتأثرون بمحيطهم الحضارى أكثر مما يؤثرون فيه، إلا إذا كانوا من الغزاة، ففى هذه الحالة يصبح الغزاة نخبة عسكرية حاكمة يتقرب منها أعضاء المجتمع ويتعلمون لغتها ويتشبهون بها إلى أن يفقدوا لغتهم وهويتهم الأصليتين. وعلى أية حال، لم يكن العبرانيون ولا أعضاء الجماعات اليهودية فى مثل هذا الوضع فى يوم من الأيام، باستثناء فترة احتلال فلسطين على يد المستوطنين الصهاينة (وهم على أية حال جماعة غير متجانسة حضارياً، كما أن الفلسطينين العرب جماعة واعية ومتماسكة حضارياً إلى أقصى حد).

إن هذا أمر طبيعى وإنسانى، ولكن المشكلة تنشأ حينما يصر المؤرخون الصهاينة وغيرهم على استخدام كلمة «يهود» للإشارة إلى كافة أعضاء الجماعات اليهودية، كما لو كانوا كلاً واحداً متماسكاً متجانساً، ومن ثم فإنهم يتحدثون عن «فن يهودى» و «أزياء يهودية» بل و «لغات يهودية» تجسد كلها خصوصية يهودية مطلقة لا علاقة لها بالتشكيلات الحضارية المختلفة، والواقع أن حديث الصهاينة عن «الخصوصية اليهودية» ناجم عن ملاحظة الجماعات اليهودية منفصلة عما حولها من ظواهر مماثلة. فمما لا شك فيه أن كثيراً من الجماعات اليهودية، خصوصاً فى الغرب، كانت معزولة عن محيطها الحضارى إلى حد ما، وقد تركت هذه العزلة أثرها على أعضاء الجماعات اليهودية على شكل تميز وخصوصية. ولكن معظم الجماعات الوظيفية، يهودية كانت أم غير يهودية، يضرب عليها العزلة أيضاً وتكتسب خصوصية ما مرتبطة بوضعها الاجتماعى الحضارى المحدد. وكما أشرنا من قبل، فإن هذه الخصوصية ليست خصوصية واحدة ولا عالمية، بل هى خصوصيات مختلفة مستمدة من تشكيلات حضارية غير يهودية مختلفة.

كما أن حديث الصهاينة متأثر بتجربة يهود شرق أوروبا من يهود اليديشية، وقد كانوا كتلة بشرية ضخمة (تشكل ٨٠٪ من يهود العالم) تتميز بشكل مباشر عن محيطها الحضارى. ولكن من الواضح أن هذا التميز ناجم عن عناصر حضارية حملها يهود اليديشية من الحضارات السابقة التى عاشوا فى كنفها، وأدخلوا عليها عناصر تبنوها من الحضارة التى انتقلوا إليها. فاليديشية (أهم مظاهر خصوصيتهم) هى ألمانية العصور الوسطى التى كانوا يتحدثون بها قبل هجرتهم بعد

أن دخلت عليها بضع كلمات سلافية وعبرية، ورداؤهم هو الكفتان (القفطان) رداء الأرستقراطية البولندية، وهو من أصل تترى تركى. كما أنهم تأثروا بمحيطهم السلافى فى معتقداتهم الدينية، فالحسيدية هى نتاج الفكر الصوفى الفلاحى السلافى وعقائد المنشقين على الكنيسة الأرثوذكسية، وقبعتهم المعروفة بالستريميل المزينة بالفرو هى ذات أصل سلاصى. ويمكن القول أن خصوصية يهود اليديشية تكمن فى عدة عناصر مستقاة من عدة حضارات، وأن وجودها مجتمعة فيهم هو ما قد يشكل خصوصيتهم. وقد كون يهود اليديشية كتلة بشرية ضخمة مترابطة متميزة عن محيطها الحضارى مع تأثرها العميق به، ولذا فإنها تعد أقلية قومية مثل كثير من الأقليات القومية الأخرى التى كانت توجد داخل الإمبراطورية القيصرية، فهى ليست بشعب يهودى وإنما أقلية قومية شرق أوربية. وقد انطلق أعضاء حزب البوند من هذا المفهوم، وطلبوا حل مشكلة الجماعة اليهودية فى شرق أوربا باعتبارها أقلية قومية يهودية شرق أوروبية لا شعباً يهودياً عالمياً. وينطلق فكر دبنوف من المفهوم نفسه، فالحديث عن قومية الدياسبورا هو فى واقع الأمر حديث عن الخصوصيات اليهودية، وقومية الدياسبورا هى حديث عن أقليات قومية، وعن أقلية قومية واحدة على وجه التحديد، وهى يهود اليديشية. ومن هنا كان رفض هؤلاء للغة العبرية ودفاعهم عن اليديشية لا باعتبارها لغة اليهود التى تعبر عن خصوصية يهودية عالمية، وإنما باعتبارها لغة يهود شرق أوروبا، التى تعبر عن خصوصيتهم.

ولكن هذه الخصوصية اليهودية اليديشية وغيرها من الخصوصيات اليهودية، تم اكتساحها مع الثورة العلمانية الكبرى فى الغرب وعصر العقل والاستنارة. فالفكر العلمانى والعقلانى ينظر إلى الكون فى إطار فكرة القانون العام والطبيعة البشرية العامة والإنسان الطبيعى. وقد ظهر هذا الفكر قبل تطور الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية التى أدت إلى تراجع فكرة الإنسان الطبيعى والإنسانية العامة، حيث حل محلها إدراك أعمق للطبيعة البشرية ولتداخل العناصر التاريخية والحضارية الخاصة مع بنية الطبيعة البشرية ذاتها. وقد طالب عصر العقل أعضاء الجماعة اليهود وغيرهم بالتخلص من خصوصيتهم ليصبحوا بشراً بالمعنى العام للكلمة. وكان ينظر إلى اليهود الذين يؤثرون الإبقاء على خصوصيتهم الدينية أو الاثنية على أنهم «دولة داخل دولة». وقد شن الفكر العقلانى هجوماً شرساً على كافة الأقليات العرقية واللغوية والدينية فى المجتمع الغربى بما فى ذلك الجماعة اليهودية. ودعاهم إلى التخلى عن انعزاليتهم وإلى إصلاح وتحديث هويتهم، أى تطبيعها وتخليصها من أى خصوصية تكون قد علقت بها.

وقد استجاب اليهود إلى هذه الدعوة وبسرعة غير عادية لأسباب عدة من بينها عدم وجود خصوصية يهودية عالمية كما أسلفنا، وعدم وجود سلطة مركزية يهودية تحدد الخصوصية اليهودية وتحدد معاييرها. ويلاحظ أن أعضاء الجماعات اليهودية، بسبب غياب هذه السلطة، كانوا قد تشربوا قدراً كبيراً من الثقافة المحيطة بهم، عن وعى أو عن غير وعى، ولذا فإنه لم يكن من الصعب إنجاز عملية التخلص من أى علامات على الخصوصية، وظهرت بين اليهود حركات إصلاح دينى وتنوير أسهمت فى تخليص اليهود من أى خصوصية دينية أو

غيـر دينيـة. ومع هذا، يجب مـلاحظة أن أشكال العلمنة ومـعـدلاتهـا ذاتهـا كـانت تخـتلف من بلد إلى آخـر حـسب الخصوصية الدينية والحضارية لهذا البلد أو ذاك.

وأكبر دليل على الاختفاء السريع للخصوصية هو ما حدث للكتلة البشرية الشرق أوربية الضخمة من يهود اليديشية، والتى كانت تشكل ٨٠٪ من يهود العالم. فقد اختفت اليديشية، أهم مظاهر هذه الخصوصية بسرعة غير عادية، ولم يعد هناك سوى بضعة جيوب وأفراد يتحدثونها، وتعد تجربة المهاجرين اليهود مع الولايات المتحدة من أهم التجارب فى التخلص من الخصوصية، فقد كان أعضاء الجماعة اليهودية هم أسرع أقلية تمت أمركتها بالرغم من كثرة الحديث عن انعزالهم وتطلعاتهم القومية. وذلك لأن المجتمع الأمريكى هو المجتمع العلمانى النموذجى، وفى الوقت الحاضر، تدل الصورة العامة للخصوصيات اليهودية فى العالم على تآكلها، وعلى تزايد معدلات اندماج اليهود فى مجتمعاتهم.

وبطبيعة الحال، لا يمكن الحديث فى الوقت الحاضر عن أى خصوصية إسرائيلية ولكن حتى إن ظهرت مثل هذه الخصوصية فإنها لن تكون خصوصية يهودية عالمية، وإنما خصوصية التجمع البشرى الاستيطانى فى الشرق الأوسط، ذلك المجتمع الذى يتحدث سكانه اللغة العبرية مع أنهم جاءوا من تشكيلات حضارية شتى وأحضروا معهم خصوصياتهم الحضارية المختلفة. والواقع أن النزاع القائم بين الأرثوذكس وغير الأرثوذكس، وبين الدينيين واللا دينيين، وبين السفارد والأشكناز، هو أكبر دليل على عدم وجود الخصوصية اليهودية العالمية أو العامة.



تعتذر إدارة المجلة عن الأخطاء المطبعية التى لم يتيسر تصويبها، وخاصة ما جاء فى اسم المسرح اليهودى المعروف «هابيماه»، واسم المسرح المصرى «الهناجر».

حسن طلب



اتجاهات الفلسفة اليهودية الحديثة

من موسى مندلسون إلى مارتن بوبر

لا تختلف الفلسفة اليهودية، فى الملامح العامة لتاريخها الطويل، عن أية فلسفة دينية أخرى، خاصة الفلسفة المسيحية والفلسفة الإسلامية. إن كل سيرة فكرية لأى من الأديان الثلاثة السماوية، ستطلعنا بلاشك على تيارات متناظرة فيها من المحافظة ما يصل إلى حد الجمود، ومن التحرر ما قد يصل إلى الهرطقة والإلحاد، فضلاً عن التيارات الأخرى التى تتوسط فلا تغلو ولا تشتط، ولكن تمسك العصا دائماً من منتصفها، فلا تدعها تميل ذات اليمين أو ذات اليسار.

ومنذ أن بدأ الدين اليهودى يتجه إلى درس التوراة وتأويلها بعد مرحلة استغرقته فيها خدمة المعبد وطقوس العبادة، أى منذ أن نهضت حركة (الميدراش Midrash) بجناحيها الفقهى والروحى[1]، نستطيع أن نلاحظ مع چورچ سانتيانا G. Santayana (١٨٦٣ ـ ١٩٥٢)، كيف أن الوحى الذى كان متضمنا على نحو غامض فى (العهد القديم)، قد وجد التفسير اللازم على أيدى الكهنة وعلماء اللاهوت، الذين أصبحت مفاتيح مملكة السماء فى قبضتهم، فعملوا على بسط نفوذهم على الأرض، وهكذا استحال التراث الشعرى والسيادة البطريركية اللذان أسسا ديانة إسرائيل، إلى أداتين هائلتين ملموستين، هما الكتاب المقدس والكنيس اليهودى[2].

ونستطيع أن نلاحظ أيضا، التأثير الثقافى الذى بدأ يخضع له الفكر الدينى اليهودى منذ العصور القديمة، وإذا ما كانت العناصر الثقافية المصرية والبابلية والفارسية قد وجدت طريقها إلى كثير من أشعار (العهد القديم)، فلا ينبغى أن نعجب إذا ما وجدنا الفيلسوف اليهودى الشهير «فيلون Philo» السكندرى (٣٠ ق.م ـ ٥٠م) الذى شارك فى حملات التبشير اليهودية[3] لا يجد أدنى حرج فى أن يستعير لغة الفلسفة الأفلاطونية ليعبر بها عن الإيمان اليهودى؛ وليردم الهوة بين أفلاطون وموسى[4]، فإذا ما أعوزته أداة أخرى تعينه على التأويل الرمزى للكتاب المقدس، لم يتردد فى اقتباسها من الفيثاغورية والأورفية[5] وغيرهما من ديانات الأسرار التى راجت فى ذلك الوقت؛ وهذه هى الطريقة نفسها التى سيسلكها

فيما بعد، ولكن فى إطار التفاعل مع الحضارة العربية الإسلامية فى الأندلس، كل من «يهودا ها ـ ليفي Y. Ha-Levi» (١٠٧٥ ـ ١١٤١) و«موسى بن ميمون» (١١٣٥ ـ ١٢٠٤) و«مائير أبو لافيا M. Abulafia» (١١٦٥ ـ ١٢٤٤)، الذين خضعوا بدرجات متفاوتة لتأثيرات شتى من تراث «ابن رشد» و«ابن سينا» و«ابن باجة» وغيرهم من أعلام الفكر الإسلامى.

ولا ينبغى أن ننظر إلى هذا التفاعل إلا على أنه دليل حيوية ومرونة، وأمارة على الرغبة فى التجدد عن طريق الانفتاح على تجارب الآخرين؛ بالضبط كما ننظر إلى استفادة الفكر الإسلامى، أو الفكر المسيحى الوسيط، من التراث اليونانى، على أنها استجابة صحية ومشروعة، بل وضرورية لمواجهة المتغيرات الجديدة على أرض الواقع.

غير أن ما ينفرد به اليهود هو انتشارهم فى أقطار الأرض، الأمر الذى جعلهم دائما فى وضع الدفاع إزاء بيئات ثقافية متنوعة، وهو دفاع متعدد الأساليب متنوع الحيل إلى حد التناقض الظاهر، كما يبدو من الحالات التى لم يجد فيها بعض اليهود وسيلة للدفاع عن دينهم فى مواجهة بعض الأفكار المناهضة، إلا باعتناق هذه الأفكار نفسها والتبحر فيها ليصبحوا ملكيين أكثر من الملك؛ ولم تكن نتائج هذا الدفاع ذات طبيعة متجانسة إلا فى حدود جغرافية وتاريخية معينة، فنحن لا نستطيع أن نستخلص ـ باطمئنان وثقة ـ اية مجموعة من الخصائص العامة التى تنسحب على الفكر اليهودى كله شرقا وغربا فى مرحلة زمنية محددة؛ فالمتعصبون وهواة التعميم ودعاة النزعات الغالية هم فقط الذين يزعمون أن اليهودية قد استطاعت بفضل تجربتها التراجيدية الغنية طوال التاريخ، أن تتجنب الأجوبة المتهورة والناقصة وغير المقبولة؛ لأسئلة العقل العويصة[٦]. إن هؤلاء وأمثالهم، يسقطون من حسابهم دائما كل الشواهد التى تدحض آراءهم مهما كثرت وتنوعت، وليس أيسر من الرد عليهم بأن استجابة بعض مفكرى اليهود للمتغيرات الثقافية والاجتماعية عبر التاريخ؛ كانت من القوة بحيث لم تستطع العقيدة أن تقف فى طريقها؛ بل لقد وصل الأمر احيانا إلى الانقلاب الدينى كما حدث فى ظل الحضارة الإسلامية مع «السموأل بن يحيى المغربى» (توفى حوالى ٥٧٠هـ) الذى لم يتحول إلى الإسلام فحسب، بل وصنف كتابا لاذعا فى الرد على اليهودية[٧]، أما المسيح الزائف Pseudo-Messiah «شبتاى زيفى Sh. Tsevi» (١٦٢٦ ـ ١٦٧٦)، الذى أثار ضجة كبرى حين آمنت به الآلاف المؤلفة من اليهود والتفوا حوله على أنه مخلصهم المسيح الذى طال انتظاره، فقد انتهى به الأمر إلى إشهار إسلامه بين يدى السلطان العثمانى؛ وأتبعه آخرون من أشياعه[٨]؛ تماما كما فعل المسيح الزائف الثانى «يعقوب فرانك J. Frank» (١٧٢٦ ـ ١٧٩١) الذى ارتد إلى الكاثوليكية مع جميع اتباعه الفرانكيين[٩] عام ١٧٥٩، اى بعد قرن تقريبا من ارتداد «زيفى» واتباعه الشباتيين Shabbateans . أما الذين تخلوا عن اليهودية من مفكرى اليهود المعاصرين فكثيرون، سواء منهم من فعل ذلك تحت تأثير الثقافة المادية والروح العلمية المعاصرة أو بسبب تفضيلهم المسيحية مثل «موسى هيس M. Hess» (١٨١٢ ـ ١٨٧٥) الذى أعلن ـ قبل أن يتصهين ويعبد الطريق أمام «هرتزل Th. Herzl» (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) ـ أن الدين والشريعة اليهودية قدماتا، وأن المسيحية هى دين العصر الذى يسعى إلى توحيد البشر كافة، فى حين لا تسعى اليهودية إلا إلى توحيد شعب واحد بعينه[١٠]، ومثل «برجسون H. Bergson» (١٨٥٩ ـ ١٩٤١)، الذى لم يحل دون إعلان اعتناقه للكاثوليكية إلا الاستشراء المفاجىء لحركة معاداة السامية، بعد أن أعلن رفضه لإله اليهودية الذى لا يسخر كل قوته إلا فى سبيل عبدته، على العكس من إله الحب المسيحى، الذى يتوجه بحبه إلى الإنسانية بأسرها[١١]، ومثل «سيمون فيل S. Weil» (١٩٠٩ ـ ١٩٣٤)، التى انقلبت إلى المسيحية بعد رؤية نظرت فيها إلى (العهد القديم) على أنه مجرد كتاب قَبَلى عن الحروب[١٢]، وما هؤلاء إلا مجرد أمثلة لظاهرة نود أن نقف هنا عند دلالتها العامة؛ من حيث إنها تشير إلى أن الخصوصية اليهودية لم تثبت على مستوى الفكر أمام معاول النقد الذاتى، إلا إذا احتمت بالأساطير القومية والسياسية كما فعلت الصهيونية فى هذا العصر، أو اختفت

وراء سحر الرموز الصوفية كما تجسدت فى (القبالا Kabba-lah) منذ العصور الوسطى، لاسيما فى الزوهار Zohar الذى أصبح أهم النصوص القبالية، فهو النص الوحيد الذى صار مقدسا فى الأدب الحاخامى ما بعد التلمودى، وباتت قداسته خلال عدة قرون موازية لقداسة التوراة والتلمود[١٣]. أما خارج هذه الأساطير والرموز، فنحن لا نرى فى الفكر اليهودى إلا تجاوبا مطردا وتفاعلا مستمرا مع المؤثرات الخارجية فى شتى البيئات الثقافية، ولم يكن انتشار اليهود وتوزعهم على بيئات ثقافية متنوعة، إلا عاملا إيجابيا ساعد على تجسيد الدور الفكرى لليهود فى مسيرة الثقافة العالمية.

وقد كان «سبينوزا B. Spinoza» (١٦٣٢ ـ ١٦٧٧) هو الفيلسوف اليهودى الأول فى العصر الحديث، ففى فلسفته نستطيع أن نلمس بوضوح صدى عصر العقل وأثر التحولات الاجتماعية والسياسية الحادة التى بشرت بميلاد النظام الجمهورى على إثر محاولة شهيرة قام بها الأخوان «دى ڤيت» وراحا ضحيتها سنة ١٦٧٢ ، كما نستطيع أن نلمس أثر الروح العلمية[١٤] التى أخذت تسحب البساط شيئا فشيئا من تحت أقدام الروح الدينية؛ مما شجع بعض المفكرين الأحرار على المضى فى الاتجاه النقدى إلى آخر المدى، وهذا هو ما فعله «سبينوزا» بجرأة كلفته الجلد وعرضت كتبه للمصادرة، حين راح يبرهن على أن الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم Pentateuch ليست صحيحة، وكذلك غيرها من الأسفار التالية[١٥]. ويالها مفارقة ساخرة دالة، تلك التى جعلت بداية الفكر اليهودى الحديث على يدى هذا الهرطيق الكبير الذى عمق الصورة السلبية لليهودية فى الفكر الحديث[١٦].

لقد بدأ إله الفلاسفة يحل بالتدريج محل الإله التقليدى؛ وأخذ العقل منزلة الوحى، فسلطان العقل على كل ميادين الحقيقة لم يعد موضع جدال عند «سبينوزا»، ومع ذلك لا نستطيع أن نسلم بنشأة قطيعة فلسفية تامة بين عصر «سبينوزا» ـ القرن السابع عشر ـ وعصر النهضة، ذلك أن إله الفلاسفة فى هذا القرن، كان لايزال يمت إلى إله فلاسفة عصر النهضة ومتصوفيه بسبب متين؛ فإله «ديكارت R. Descartes» (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) مثلا، لا حدود لقوته كما هو الحال عند إله «أوكام W. Ockham» (١٢٨٠ ـ ١٣٤٩)، وإله «ليبنتز G. W. Leibniz» (١٦٤٦ ـ ١٧١٦) قد استطاع أن يخلق من كل العوالم الممكنة أفضلها كما هو الحال لدى إله «أبيلارد P. Abelard» (١٠٧٩ ـ ١١٤٢)، أما «سبينوزا» فقد ذهب مثل «ويكليف J. Wy-cliff» (١٣٢٠ ـ ١٣٨٤) إلى أن العالم القائم هو وحده الممكن من بين كل العوالم الأخرى المفترضة؛ وإلى أن كل ما يحدث إنما يحدث بفعل الضرورة الإلهية.

وإذا كان «سبينوزا» قد استجاب لروح العصر بلا تردد، فأصبح ابنا لعصره أكثر من كونه ابنا للتراث اليهودى، فإن فلاسفة اليهود فى القرنين التاليين (الثامن عشر والتاسع عشر) سيكونون فى الغالب كذلك.

وأول فيلسوف يهودى كبير يصادفنا فى القرن الثامن عشر، هو بلا ريب «موسى مندلسون M. Mendelssohn» (١٧٢٩ ـ ١٧٨٦)؛ الذى وعى محنة سلفه «سبينوزا» جيدا، فأثبت أن مساهمة اليهود فى الثقافة العلمانية الحديثة، لا يجب أن تعنى التنكر للدين اليهودى[١٨]. ومع ذلك فقد أقام فلسفته على مبادىء العقل وحدها كما يظهر من تأملاته المتنوعة فى علم الجمال ونظرية المعرفة والميتافيزيقا وعلم النفس؛ ولم يلجأ إلى أية حجج أو شواهد مستمدة من الكتاب المقدس، كما لم يشر ـ ولو مرة واحدة ـ إلى يهوديته؛ بل لقد لجأ فى تأملاته الدينية إلى الإفادة من افتراضات القائلين بالدين الطبيعى، الذين كان الفيلسوف الإنجليزى «ديڤيد هيوم D. Hume» (١٧١١ ـ ٧٦) أحد روادهم منذ أن نشر محاوراته عن الدين الطبيعى[١٩]. وقد بدا كأن يهودية «مندلسون» لا تعنيه فى شىء باعتباره فيلسوفا؛ فهو إذا كان يهوديا مؤمنا، فإن ذلك يدخل فى باب الشئون الشخصية لا غير.

ولم ينج «مندلسون» مع كل هذا الاحتراز من سهام النقد، فقد أخذ عليه معاصروه إخلاصه فى الإيمان باليهودية، مما يتعارض بشكل صارخ مع انتمائه لثقافة عصر التنوير، ولم

ينجح «مندلسون» فى تجنب المواجهة المحتومة محتميا بمبدأ التسامح، فكتب دفاعه الشهير عن ولائه المزدوج للتنوير واليهودية فى الوقت نفسه، منطلقا من مبدأ الحرية الدينية.

على أن إيمان «مندلسون» باليهودية لا يتفق مع الإيمان الشائع، فاليهودية عنده ليست دينا منزلا، بل هى مجرد شرائع، وفى هذا السياق تبقى الحقائق المطلقة رهينة الجهد العقلى المستقل عن الوحى، وإذا كانت المسيحية تقوم على شىء من هذه الحقائق فى شكل عقائد وآراء مذهبية يؤمن بها أتباعها، فإن اليهودية تتحرر من هذا العبء، لأنها تقوم على مجرد الأوامر والوصايا والتعليمات الصادرة باسم إرادة الله، وتمثل هذه الوصايا، خاصة ما كان منها متعلقا بالشعائر والطقوس، افعالا رمزية تنبه الإنسان إلى الحقائق الأزلية الخاصة بمملكة العقل، مما يحول دون وقوع اليهود فى عبودية الأفكار الزائفة، وهنا يكمن المعنى الواسع لاصطفاء شعب إسرائيل، الذى اختارته العناية الإلهية ليكون أمة من الكهنة، تكرس نفسها لخدمة الله وتلفت الانتباه دائما إلى صوته وتلبى نداءه[٢٠]. وفى الوقت الذى قام فيه «مندلسون» باختزال اليهودية إلى مجموعة من القوانين والشرائع الشعائرية، قام من جهة أخرى بتوسيعها لتصبح دينا عقلانيا عالميا، وهو بهذا يمثل المسعى الأساسى فى الفكر اليهودى الحديث، الذى يتميز عن الفكر اليهودى الوسيط بأنه لم يعد يلقى بالا إلى قضية التوفيق بين العقل والنقل، بل جعل وكده تبيان مغزى اليهودية فى السياق الإنسانى العام الذى يمليه منطق العقل وتفرضه روح الثقافة.

على أن اختزال «مندلسون» لليهودية إلى مجرد شرائع وطقوس رمزية، لم يلق ترحيبا من فلاسفة القرن الثامن عشر، خاصة زعيمهم الذى وسم هذا القرن بميسمه «إمانويل كانت I. Kant»؛ (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) صاحب كتاب (الدين فى حدود العقل وحده) الذى رأى فيه أن الطقوس والشعائر بجميع أنواعها هى أبعد شىء عن روح الدين الحقيقى، ذلك أن الأخلاق الذاتية هى الدعامة الأساسية التى لا يمكن أن يقوم الدين الحقيقى إلا عليها، أما الشعائر فلا تعبر إلا عن صلة زائفة بالله، ومن هنا كان رأى «كانت» السلبى فى الدين اليهودى، فلم ير فيه إلا مجرد وهم؛ وكأن الصورة التى رسمها «سبينوزا» وخلفه «مندلسون»، بقيت ماثلة أمام عينيه؛ أما عن رأى «كانت» فى اليهود، فتلخصه كلمته الدالة التى أعلن فيها أنه لما كان اليهود ـ باعتبارهم الشعب الوحيد المختار ـ أعداء لكل الشعوب الأخرى، فقد أصبحوا بالتالى هدفا لعداوة كل الشعوب[٢١]. ولم يكن هذا هو حكم «كانت» وحده فقد شاركه فيه معظم المفكرين واللاهوتيين فى عصره، ومنهم «زيملر J. S. Semler» (١٧٢٥ ـ ٩١) و«ريماروس H. S. Reimaros» (١٦٩٤ ـ ١٧٦٨) وغيرهما، فهذا الحكم ليس إذن وليد النازية كما يزعم اليهود، وإنه لحكم موضوعى على الرغم من قسوته الظاهرة، وإلا لم يردده بعض المستنيرين من مفكرى اليهود حتى وقتنا الحاضر، مثل الفرنسى «برنار لازار B. Lazare» (١٨٦٥ ـ ١٩٠٣) الذى رأى ـ قبل أن يتصهين[٢٢] أن اليهود أنفسهم هم سبب ما يتعرضون له من عداء، وتطلع إلى حل المسألة اليهودية فى إطار نظام المستقبل الذى ستذوب فيه جميع الفئات والقوميات فى بوتقة إنسانية واحدة. ولم يكن «كانت» وحده هو صاحب هذا الرأى فى اليهودية وفى الدين عامة، فقد فصل «فردريك شيلنج J. W. F. Scheling» (١٧٧٥ ـ ١٨٥٤) بين مطلق الفلسفة من جهة وإله الدين من جهة أخرى، لأن هناك فارقاً بين فكرة المطلق والمطلق نفسه[٢٣]؛ ويترتب على ذلك عجز النظر العقلى عن إدراك ماهية الإله؛ وليس مطلوبا من الدين أن يبحث فى هذه الماهية، بل عليه فقط أن يقتصر على الأخلاق وحدها[٢٤]. أما «هيجل G. W. F. Hegel» (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) فرأيه فى قصور اليهودية عن التعبير عن الروح المطلق معروف[٢٥]، إلى آخر هذه الآراء التى أذاعها رواد المثالية الكبار، دون أن يملك مفكرو اليهود إلا أن يتأثروا بمناهجهم ويترسموا خطاهم.

لقد قدمت مثالية «شيلنج» و«هيجل» مددا كبيرا للفكر اليهودى الإصلاحى، خاصة فى تأكيدها دور الحقائق الروحية الفعال فى مسيرة التاريخ، فوجد الإصلاحيون منظومة جاهزة من المفاهيم النظرية يمكن أن تستند إليها عملية الإصلاح. غير

أن هذه العملية لم تكن تخلو من مخاطر تهدد ثبات الهوية اليهودية، ومن هنا وجد الفكر اليهودى الإصلاحى نفسه أمام تحد حاسم قسم حركة الإصلاح الدينى فيما بعد إلى هامش راديكالى وأغلبية معتدلة.

ومن الإصلاحيين الذين وقع عليهم عبء هذا التحدى، يمكن أن نذكر «سليمان فورمستتشر S. Formstechter» (١٨٠٨ - ١٨٨٩)، وصموئيل هيرش S. Hirsch» (١٨١٥ - ١٨٨٩)، ولعل عملهما الأساسى فى تطويع اليهودية للمثالية الألمانية لا يرقى بهما إلى مستوى الفلاسفة الأصلاء، والأمر نفسه يصدق على معاصرهما «أبراهام جيجر A. Gieger» (١٨١٠ - ١٨٧٤)، الذى ذهب مثلهما إلى أن الرؤية الفلسفية النقدية للتاريخ لا تتعارض مع اليهودية، بل من شأنها أن تطلق القوى الكامنة فى التراث اليهودى من عقالها، فتؤدى فى النهاية إلى إحياء هذا التراث وتطويره، ولهذا تبنى «جيجر» فكرة «هيجل» التى تعتبر التاريخ فى سيرورته، تجليات متعاقبة للحقيقة الإلهية، وهى فكرة لم يكن بوسع الأرثوذكسيين اليهود أن يقبلوها، على نحو ما نجد لدى أحد زعمائهم المؤسسين، وهو «سامسون رافائيل هيرش S. R. Hirsch» (١٨٠٨ - ١٨٨٨)؛ الذى لم يستطع أن يكتم أسفه وهو يرى المد المتصاعد للدرس النقدى للتاريخ[٢٦]، بحيث يوضع النبى «موسى» من خلال هذا النهج فى مقارنة مع «هزيود Hesiod» الشاعر اليونانى القديم (القرن الثامن ق. م)، أو الملك «داود» فى مقارنة مع الشاعرة اليونانية «سافو Sap-pho» (أواخر القرن السادس ق. م)، وذلك باعتباره صاحب (المزامير)! ونستطيع أن نطالع صورا أخرى من هذا الأسف لدى كثير من مفكرى اليهود المحافظين فى ذلك العصر، ومنهم الإيطالى «دافيد لوزاتو D. Luzzatto» (١٨٠٠ - ١٨٦٥)، الذى ساءه أن يخضع تاريخ إسرائيل للمنهج النقدى نفسه الذى يعالج به تاريخ مصر القديمة وفارس وآشور وبابل! فلابد للتوراة وتراث أنبياء اليهود من أن تدرس فى نظره باعتبارها جميعا كلمة الله[٢٧]؛ ولا ضرورة للحداثة عنده، ما لم تكن مؤسسة على الإيمان. ومع أن «لوزاتو» آمن بالجوهر الأخلاقى لليهودية، إلا أنه رفض الروح النقدية التى أشاعتها فلسفة «كانت»، ثم انتقلت عدواها إلى الفكر اليهودى التنويرى، فمشروع «كانت» يهدف فى النهاية لا إلى تأسيس الأخلاق على الدين بما هو عقيدة، ولكن إلى تأسيس الدين على الأخلاق[٢٨].

ولا شك فى أن الصراع بين المتزمتين من جهة، وأنصار التحديث ودعاة التنوير من جهة أخرى، قد ترك أثرا عميقا حتى على عامة اليهود فى القرن الماضى، ونستطيع أن نتخيل رجل الشارع اليهودى فى حيرته بين هؤلاء وأولئك، بالإضافة إلى الأفكار الصوفية ذات الصبغة الشعبية مثل الحسيدية Hasid-ism وغيرها، ولعل مفكرا مثل «ناحمان كروشمال N. Kroch-mal» (١٧٨٥ - ١٨٤٠) قد نظر إلى هذه الحيرة حين ألف كتابه (دليل الحائر فى زماننا)، مستلهما عنوان كتاب قديم مشهور للفيلسوف «موسى بن ميمون» هو (دلالة الحائرين)، ولم يبخل «كروشمال» على الحيارى من جيله بنصائحه وإرشاداته متقفياً أثر سلفه «ابن ميمون»، وخلاصة رأيه فى هذا السبيل أن إعادة الشباب اليهودى الحائر إلى حظيرة الإيمان، لا يتيسر لها أن تتم على حساب روح العلم والحداثة، وأية محاولة لفرض العقيدة بديلا عن هذه الروح، لن تكون سوى مجرد رد فعل ظلامى من شأنه أن يؤدى إلى تفاقم إحساس الشباب الحائر بالاغتراب. وفى كتابه (بوابات الإيمان الطاهر) يعمل «كروشمال» على تأسيس إيمان عقلانى يعتمد على الفهم الفلسفى للتاريخ، مما جعله هدفا لانتقاد المتزمتين هو ومن نهج نهجه، مثل «موريتز لازاروس M. Lazarus»[٢٩] (١٨٢٤ - ١٩٠٣) الأستاذ فى جامعة برلين، والفيلسوف الأخلاقى اليهودى الذى استعان فى فلسفته بمبادىء «كانت» الأخلاقية، لا بوصفها مسلمات أولية، بل باعتبارها أفكارا مساعدة تشرح الطابع الأخلاقى لليهودية.

نلاحظ إذن أن أغلب المفكرين اليهود فى القرن التاسع عشر، جنحوا إلى المواءمة بين اليهودية والحساسية الحديثة اعتمادا على المفاهيم العقلية التى انضجتها الفلسفة الألمانية من «كانت» إلى «هيجل» وصبغت بها روح العصر؛ وتبقى هذه الملاحظة صادقة على كثير من المفكرين اليهود اللاحقين فى

النصف الثاني من ذلك القرن؛ وأبرز هؤلاء جميعا هو الفيلسوف «هرمان كوهين H. Cohen» (١٨٤٢ ـ ١٩١٨)، الذي يمكن اعتباره أول فيلسوف يهودي كبير بعد «سبينوزا» و«مندلسون».

وكما جرى مع «مندلسون» من قبل، يتعرض «كوهين» لموقف مماثل، حين اشتبك مع المؤرخ الألماني «هينريش فون تريتشكه H. V. Tretschke» في جدل ساخن وجد فيه «كوهين» نفسه في موقف الدفاع أمام الاتهام الذي وجهه «تريتشكه» للمفكرين الألمان من اليهود، بأنهم معادون للقومية الألمانية وللمسيحية، وفي دفاع (كوهين) دلالات بالغة الأهمية تؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من سلطان «كانت» على الفكر اليهودي؛ فقد حاول في هذا الدفاع أن يثبت انتماء اليهود إلى الأمة الألمانية، لا على الرغم من كونهم يهودا، وإنما لأنهم يهود! واحتج لهذا الانتماء بأن الألمان هم أمة «كانت»، فكيف لا ينتسب اليهود إليهم؟! ومضى يؤكد أن الشرائع اليهودية بعد أن طهرها الأنبياء تتفق مع مذهب «كانت» ومثاليته الأخلاقية، وجعل يفسر الشرائع اليهودية وتعاليم أنبياء اليهود على ضوء المذهب الكانتي، فأثار حفيظة المثقفين اليهود وأوغرهم عليه، حتى لقد اتهمه بعضهم بمحاولة التوفيق بين «كانت» و«كارل ماركس»[٣٠].

تنهض فلسفة «كوهين» على الدعوة إلى تأسيس الأخلاق العقلانية انطلاقا من مفاهيم عالمية، وهو في هذا لا يأتي بجديد بالقياس إلى من سبقوه، وربما كان مناط الجدة في فلسفته هو مفهوم (التعالق Correlation) أو العلاقة المتبادلة بين الله والإنسان، ويشير هذا المفهوم إلى القداسة المشتركة بين الله والإنسان، ولابد للإنسان لكي يشارك في هذه القداسة من أن يعي نعم الله ويشعر بمحبته ويطمئن إلى عنايته، ثم يعيد تكريس نفسه ليحاكي في أفعاله هذه الصفات الإلهية السامية[٣١]، إلى آخر هذه الأفكار التي عبر عنها في كتابه المهم (ديانة العقل بمعزل عن المصادر اليهودية). وقد تركت هذه الأفكار ـ خاصة فكرة التعالق ـ أثرا ملحوظا على مفكر يهودي كبير من مفكري القرن العشرين، هو «مارتن بوبر M. Buber» (١٨٧٨ ـ ١٩٦٥).

استلهم «بوبر» من «كوهين» فكرة (التعالق) واستوقفته عنده فكرة الحوار بين الفرد والإله الشخصي الحي، ولكنه لم يكن كانتيا جديدا مثله؛ ولذا اطرح كل التراث المثالي الذي انتهى بـ «كوهين» إلى تأسيس ديانة العقل؛ وراح يفتش في التراث الصوفي اليهودي والمسيحي عما يروي عطشه الروحي، فوجد شيئا من ذلك عند متصوفين مسيحيين كبيرين توقف عندهما في بحوثه الأكاديمية؛ الأول هو «نيقولا دي كوسا N. D. Cusa» (١٣٦٠ ـ ١٤٣٧) صاحب كتاب (سلام الإيمان) الذي نادى فيه بوحدة الأديان[٣٢] خاصة المسيحية واليهودية والإسلام، وحاول أن يرسي دعائم الإيمان على أساس إنساني يتجاوز كل الخلافات الطائفية والمذهبية، أما الثاني فهو «يعقوب بوهمه J. Bohme» (١٥٧٥ ـ ١٦٢٤) الذي لايزال تراثه حيا وفاعلا في الثقافة المعاصرة بأسلوبه الرمزي الشعري؛ وبدعوته إلى التجرد التام من العلائق الدنيوية في سبيل تحقيق تجربة الاتحاد بالله. ويمكن أن نضيف إليهما الصوفي المسيحي القديم المتهم بالهرطقة «السيد إيكهرت Meister Eckhart» (١٢٦٠ ـ ١٣٢٧) خاصة في احتقاره لطقوس العبادة الشكلية، واعتباره أن ما ورد في الكتاب المقدس عن المسيح، يصدق بتمامه على كل مؤمن خير. وليس معنى هذا أن «بوبر» يخلط بين التراث المسيحي واليهودي؛ فهناك فارق أساسي بينهما عنده، حيث تقوم اليهودية على الإيمان والثقة والحوار بين الشعب الإسرائيلي والله، أما المسيحية كما حددتها رسائل القديس «بولس» فتقوم على التصديق المشابه للتصديق المنطقي، ولذا فقد وقف «بوبر» في مواجهة كل من البروتستانت والكاثوليك[٣٣] . وقد تأثر «بوبر» بكل من في «سورين كيركجورد S. Kierkegaard» (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) و«فردريك نيتشه F. Nietzsche» (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) في نفورهما العنيف من المطلق الهيجلي إلى التجربة الحية والخبرة المعيشة، وقد كان نفور «بوبر» من المفاهيم المطلقة سمة بارزة في شخصيته الفلسفية، فهو مثلا في نظرته إلى مفهوم المقدس The Holy، لم يعمد إلى

تجميده بحصره فى (الغيبى Numen) كما فعل اللاهوتى البروتستانتى «رودولف أوتو R. Otto» (١٨٦٩ - ١٩٣٧)(٣٤)؛ بل جعله مفهوما متحركا تتغير دلالته وفق المواقف والقرائن من نص إلى نص ومن سياق إلى آخر(٣٥). أما التراث الصوفى اليهودى المتمثل فى (القبالا) وبصفة خاصة فى (الحسيدية)، فقد وجد فيه ما كان لايزال باحثا عنه، فانكب على تراث (الحسيدية) ليخرج عنها دراستين مهمتين تعدان من المراجع الأساسية فى هذا الموضوع، ونظر فى التراث الفلسفى اليهودى نظرة الخبير العارف، والمحب المتعاطف، فلم يتوقف عند «كوهين» وحده، وإنما توقف أيضا عند مفكرين آخرين، منهم «سليمان لودفيج شتاينهايم S. L. Steinheim» (١٧٨٩ - ١٨٦٦) الذى يعتبر اللاهوتى اليهودى الأول فى العصر الحديث عند «جواشيم شويس H. J. Shoeps»، وصاحب السفر الضخم ذى المجلدات الأربعة (الوحى طبقا لمذهب الكنيس اليهودى) الذى حاول فيه أن يحرر الدين من وصاية العقل(٣٦) التى فرضها عليه الكانتيون والهيجليون من فلاسفة اليهود؛ مما لابد أن يكون قد أثلج صدر «بوبر» ولأن الفلسفة ليست مجرد أفكار مبتكرة بل هى أيضا لغة جديدة وصياغة متفردة؛ لابد من أن يتميز بها الفيلسوف الحقيقى كما يقول «بول تيليش P. Tillich» (١٨٨٦ - ١٩٦٥)، فقد سعى «بوبر» إلى تكوين معجمه الفلسفى الخاص، مستعينا فى ذلك بما وصل إليه صديقه الذى اشترك معه فى ترجمة التوراة إلى الألمانية، وهو الفيلسوف اليهودى «فرانز روزينزفايج F. Rosenzweig» (١٨٨٦ - ١٩٢٩) صاحب كتاب (نجمة الخلاص) الذى حاول فيه أن يجعل الحب هو محور العلاقة بين الفرد (الأنا المؤقت الزائل) وبين الله أو (الأنت) وهذه لغة سوف يستلهمها «بوبر» ويطورها.

أما النزعات الإلحادية التى صادفت «بوبر» فى رحلته الفلسفية، فقد استوقفته أيضا، ولكن لكى ينتصر للإيمان عن طريق درسها وفهم الأسس الفكرية التى قامت عليها والظروف التى أدت إلى انتشارها، ولم يكن «بوبر» موفقا على طول الخط فى فهم هذه الظروف، خاصة حين نجده يردد مع الفيلسوف المسيحى الوجودى «نيقولا بيردياثيف N. Berdyaev» (١٨٧٤ - ١٩٤٨) أن البزوغ التاريخى للإلحاد الطبيعى من المطلق الهيجلى، إنما تم بفعل قصاص العناية الإلهية من تحريف المفهوم اليهودى / المسيحى عن الله(٣٧). ولعل كتابه الصغير المكثف (أفول الإله) أن يكون ثمرة هذه المواجهة مع التيارات الإلحادية، وفيه يبين «بوبر» كيف أنه إذا كان أفول الشمس ليس واقعة تخص الشمس فى ذاتها، وإنما تخص العلاقة بين الشمس وعيوننا، فكذلك (أفول الله)، ليس له أن يعنى إلا أن علاقتنا بالله قد أصابها العطب بسبب غرورنا وإحساسنا الزائد المريض بذواتنا، فانغلقت دوننا أبواب السماء(٣٨).

والحل الذى يطرحه «بوبر» من أجل إصلاح هذه العلاقة وإعادتها إلى سياقها الصحى يتمثل فى مفهومه الجديد للتجربة الدينية على أنها علاقة حوار حية حميمة متجددة، بين الفرد والله أو بلغة «بوبر» الأنا والأنت، كما أوضح ذلك فى كتابه الأساسى (أنا وأنت I and thou) الذى سجل به اسمه فى مكان بارز على خريطة فلسفة الدين المعاصرة، والفكرة الأساسية فى هذا الكتاب تقوم على التفرقة بين علاقة الأنا/ هو I-it من جهة، وعلاقة الأنا/ أنت I-thou من جهة أخرى؛ وتتسم العلاقة الأولى بسمات سلبية فى نظر «بوبر»، من حيث هى علاقة استحواذ واستغلال، ولذا لا نستطيع أن نعتبرها علاقة حوار، إنها فقط علاقة ذات اتجاه واحد، من الذات إلى الموضوع، أو من (الأنا) إلى (الشىء)، والأمر على العكس من ذلك فى النمط الثانى (علاقة الأنا/ أنت)، التى هى فى أساسها علاقة مزدوجة الاتجاه، وهذا هو سر طبيعتها الحوارية الحية، وسر ما تحتوى عليه من تبادل ومشاركة، إنها علاقة أخذ وعطاء(٣٩)، علاقة حضوريتجه فيها الله (الأنت السرمدى The Eternal Thou) إلى الإنسان الفرد من خلال خبرات الحياة وتجاربها المتنوعة مهما بدت تافهة أو محدودة، وهذه الخطوة من جانب الله فى اتجاه الكائن الإنسانى تتطلب خطوة أخرى مماثلة من قبل الطرف الآخر، فإذا خطاها الفرد، تحققت الاستجابة الحوارية وتأكد حضور (الأنا) الإنسانية فى مقابل (الأنت الإلهية). ولا يعمد «بوبر» إلى تأطير هذه الاستجابة فى صياغة محددة أو تعبير ثابت، فهو حريص على أن يحرر علاقة

الإنسان بالله من أية قيود كهنوتية أو شعائرية، لإيمانه بأنها علاقة شخصية لا تكتمل فرادتها إلا بالعفوية، ومن هنا ذهب «بوبر» إلى أن الصلاة الحقيقية لله تتحقق فقط من خلال هذه الاستجابة العفوية للأنت السرمدى الذى يلتفت للفرد من خلال مواقف الحياة اليومية، وعلى الرغم من أنه لم يرفض الصلاة والطقوس على اعتبار أنها من الممكن أن تجسد العلاقة العفوية، ومن ثم الصادقة، مع الله، فإنه لم يعتبرها صيغة مثالية للحياة الدينية(٤٠). فهو بما انتهى إليه من روحانية صوفية تتوسل بالحدس العلمى Scientific Intuition(٤١) وتعتمد على الخبرة الوجودية، لم يتمسك بالعقيدة فى حرفيتها، بل لقد اعترف مرة أنه يفضل عليها مصطلح (المثل الأعلى)(٤٢). وإنه لصحيح أن «بوبر» استبدل الإنسانية العبرية بالقومية اليهودية(٤٣)؛ وذهب فى صهيونيته الروحية إلى اتباع أسلوب الحوار ونبذ العنف، وتبنى فكرة الدولة مزدوجة القومية التى تضم العرب واليهود معا، مما جلب عليه عداء الصهاينة المتطرفين، إلى آخر هذه الأفكار التى نادى بها كثيرون من رواد الصهيونية الروحية ومؤيديها، مثل «أحد هاعام Ahad Ha-am» (١٨٥٦ ـ ١٩٢٧) و«يهوذا ليون ماجنس J. L. Magnes» (١٨٧٧ ـ ١٩٤٨)، كل هذا صحيح؛ لكن «بوبر» يبقى مع ذلك مقيداً بالروح العامة لليهودية فى إيمانها بالوحى والخلق والخلاص، ولا يحرره فهمه الوجودى للإيمان اليهودى إلا قليلا، وفى هذه النقطة بالذات، يبدو الفرق شاسعا بينه وبين الفيلسوفة اليهودية العظيمة «حنا أرنت H. Arendt» (١٩٠٦ ـ ١٩٧٥) التى ـ مع ارتباطها بشعبها ـ أبت أن تنضم إلى الصهيونية، مفضلة أن تبقى حرة طليقة، أو حسب تعبيرها: منبوذة Pariah حتى بين المنبوذين(٤٤)، وقد كانت تستحق وقفة خاصة هى والفيلسوف الاسترالى اليهودى المعروف «صموئيل الكسندر S. Alexander» (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨)؛ ولكن المقام الذى ضاق عن هذه الوقفة الآن، قد يسمح بها فى مناسبة أخرى.

الهوامش :

(١) V. Ferm, the Encyc. of Philosophy, art. (Midrash).

(٢) G. Santayana, Reason in Religion, Dover Publication pp. 81-2.

(٣) S. Agnes, the Mystery of Religion, Dover Pub. 1928, p. 25.

(٤) نجيب بلدى، تمهيد لتاريخ مدرسة الإسكندرية وفلسفتها، دار المعارف، ١٩٦٢، ص٨٨ ـ ٩٠.

(٥) أميرة حلمى مطر، الفلسفة عند اليونان، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٧، ص ٤١٨ـ٢٠.

(٦) M. Green, Religious Reason, Oxford University Press 1978, P. 158.

(٧) انظر: السموال بن يحيى المغربى، إفحام اليهود، تحقيق محمد عبدالله الشرقاوى، دار الهداية، القاهرة ١٩٨٦.

(٨) داڤيد باكان، فرويد والتراث الصوفى، ترجمة طلال عتريسى، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٨، ص٨٨.

(٩) نفسه، ص٩٥.

(١٠) انيس صايغ (مشرف على التحرير)، الفكرة الصهيونية، النصوص الأساسية، ترجمة لطفى العابد وموسى عنز، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، بيروت ١٩٧٠، ص٤٣.

(١١) هنرى برجسون، منبعا الأخلاق والدين، ترجمة سامى الدروبى وعبدالله عبدالدايم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص٢٥٦.

(١٢) وقد قام «مارتن بوبر» بالرد على كل من «برجسون» و«ڤيل»، انظر: M. Buber, the Silent Question, in: W. Herberg, ed., the writtings of M. Buber, New American Library 1956, pp. 306-14.

(١٣) M. Eliade, (ed.), the Encyc. of Religion, Macmillan Publishing Company, N. Y. 1975, Vol. 8, art. (Jewish Thought and Philosophy).

(١٤) فؤاد زكريا، سبينوزا، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٢، ص٨٢ وما بعدها.

(١٥) سبينوزا، رسالة فى اللاهوت والسياسة، ترجمة حسن حنفى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، الفصل الثامن ص ٢٦٥ وما بعدها.

(١٦) M. Eliade, op. cit.
(١٧) A. Kenny, the God of the Philosophers, Clarendon Press 1978, P. 9.
(١٨) Eliade, op. cit.
(١٩) انظر: ديڤيد هيوم، محاورات فى الدين الطبيعى، ترجمة محمد فتحى الشنيطى، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة ١٩٥٦.
(٢٠) M. Eliade, op-cit.
(٢١) وهذا الرأى ردده أيضا «رينهارد Reinhard» فى قوله بأن العالم أصبح يحتقر اليهود لأنهم دأبوا على احتقار الآخرين (الأغيار) بادعائهم أنهم وحدهم شعب الله المختار. انظر: عبدالرحمن بدوى، فلسفة الدين والتربية عند كانت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص٧٣ وما بعدها.
(٢٢) أنيس صايغ (مشرف على التحرير)، الفكرة الصهيونية. النصوص الأساسية، ترجمة لطفى العابد وموسى عنز، منظمة التحرير الفلسطينية، بيروت ١٩٧٠، ص٣٤٣.
(٢٣) عبدالرحمن بدوى، المثالية الألمانية (شلنج)، دار النهضة العربية، ١٩٦٥، ص٢٣٧.
(٢٤) المرجع نفسه، ص ٣٤٥.
(٢٥) F. Hegel, Lectures on the on the philosophy of Religioin, ed. by: P. C. Hodgson, University of California Press 1985, P. 243.
(٢٦) M. Eliade, op-cit.
(٢٧) Ibid.
(٢٨) إميل بوترو، فلسفة كانت، ترجمة عثمان أمين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص٣٨٠.
(٢٩) M. Eliade, op. cit.
(٣٠) عبدالرحمن بدوى، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤، جـ(٢)، مادة (هرمن كوهن).
(٣١) M. Eliade, op. cit.
(٣٢) مرسيا إلياد، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، جـ٣. ترجمة عبدالهادى عباس، دار دمشق، سورية ١٩٨٧، ص٢٢٩.
(٣٣) عبدالرحمن بدوى، موسوعة الفلسفة، جـ(١)، مادة (مارتن بوبر).
(٣٤) حسن طلب، دلالة الرمز ووظيفته فى التجربتين الدينية والجمالية، رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الفلسفة - كلية الآداب بجامعة القاهرة، ١٩٩٣، ص١٢١.
(٣٥) M. Buber, The Prophetic Faith, Coollier Books, N. Y. 1949, P. 128.
(٣٦) M. Eliade, op. cit.
(٣٧) جيمس كولينز، الله فى الفلسفة الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب، ١٩٧٦، ص٥٣٩.
(٣٨) F. Torrance, God and Rationality, Oxford University Press, 1971, P. 29.
(٣٩) D. Stewart, Exploring the Philosophy of Religion, Prentice-Hall, Inc., 1980, P. 36.
(٤٠) M. Fliade, op. cit.
(٤١) M. Buber, Prophetic Faith, P. 2.
(٤٢) مارتن بوبر، تجربة لم تفشل، مقال بمجلة (اريئيل) - عدد يونية ١٩٨١، أورشليم، ص١٦.
(٤٣) مارتن بوبر، (الإنسانية العبرية)، ضمن كتاب (الفكرة الصهيونية)، ص٣٣ وما بعدها.
(٤٤) E. Young-Bruehl, From the Pariah's Point of view, in Hanna Arendt, ed. by: M. A. Hill, St. Martin's Press, N. Y. 1979. pp. 3-12.



علاء الدين عبدالمحسن شاهين*



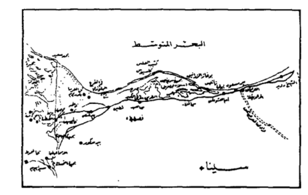
المسح الأثرى والحفائر فى سيناء خلال القرن العشرين

الهدف والمضمون

* كلية الآثار - جامعة القاهرة

تقع شبه جزيرة سيناء بين ذراعى البحر الأحمر: خليج السويس غرباًوخليج العقبة شرقاً وتطل فى الشمال على إقليم سهلى تنتشر فيه الكثبان الرملية مطل على البحر المتوسط. وقد عُرف لسيناء عديد من الأسماء فى المصادر المصرية القديمة لعلّ من أشهرها «جومفكات» (جبل الفيروز) و«ختيومفكات» (مدرّجات الفيروز)، كما رُجح اشتقاق اسمها الحالى من «سين» إله القمر لدى الساميين القدماء.

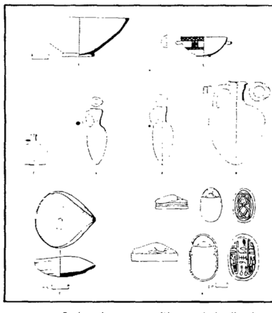
وتمثلت أهمية شبه جزيرة سيناء فى كونها همزة الوصل ومنطقة العبور الأرضى بين قارتى آسيا وأفريقيا؛ هاجر عبرها الإنسان وانتقلت خلالها المؤثرات الحضارية لعديد من المراكز بوادى النيل، ونهرى دجلة والفرات والساحل السورى، ودوّن على صخور مناجمها فى منطقتى سرابيط الخادم ووادى المغارة العديد من النقوش التى تعكس نشاط ملوك مصر الأوائل بدءاً من الأسرة الثالثة الفرعونية (٢٦٨٦ ـ ٢٦١٣ ق. م.) بحثاً عن حجر الفيروز (المفكات) ومعدن النحاس (بيا). كما حفظت النقوش بها اول محاولة للأبجدية طوّرها الفينيقيون، ونقلت عنها فيما بعد الحروف للأبجدية اللاتينية، التى هى أصل اللغات الأوروبية الحالية. كما تمثلت أهمية سيناء فى ارتباطها الدينى بأحداث العهد القديم: (الخروج اليهودى من مصر بقيادة موسى عليه السلام)، والعهد الجديد (هجرة العائلة المقدسة من فلسطين إلى مصر)، وبظهور الإسلام من بعد، وفتح العرب لمصر عام ٦٤١م عبرها. ارتبطت سيناء عسكرياً بأحداث مصر التاريخية وجهود ملوكها إمّا درءاً لخطر قادم عبرها إلى وادى النيل وخاصة هجمة قبائل الهكسوس فى فترة الانتقال الثانى (١٧٨٦ ـ ١٥٧٦ق.م.)



خريطة (٥) طريق حورس الحربية فى سيناء

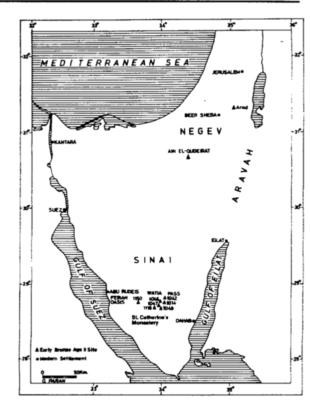
والتى ربطت بعض الآراء خطأ بينهم وبين اليهود، وهجمة الصليبيين فى العصور الوسطى، وأحداث الغزو الأوروبى الحديث من جهة.. أو مطاردة لأعداء مصر خارج حدودها. وقد سلكت جيوشها الطريق الساحلى الشهير فى شمال سيناء المعروف فى النصوص المصرية باسم «طرق حورس»، وأشارت إليه مناظر حملة الملك «سيتى الأول» من الأسرة التاسعة عشرة المصرية ضمن أحداث حملته العسكرية ضد فلسطين.. وقد شُيد على هذا الطريق على مسافات متباعدة ما بين القنطرة شرق (حصن ثارو)، والعريش العديد من القلاع العسكرية (بلغت إحدى عشرة قلعة) وحفرت آبار عديدة بحثاً عن المياه بلغت تسع آبار، أو ربما أكثر صحة «خزانات مياه». وحفظت لنا جدران الصالة الضخمة للأعمدة بمعبد الكرنك الشهير فى مدينة الأقصر الحالية أهم مواقع هذا الطريق الحربى الشهير.

ولقد تعرضت معظم مناطق الآثار فى المنطقة الساحلية الشمالية من شبه جزيرة سيناء لزحف غرود الرمال بعد العصر الرومانى من جهة، كما أن كون معظم



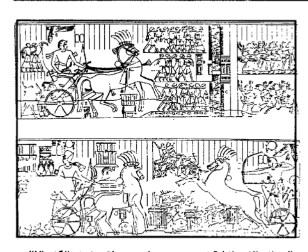
نماذج للفخار المصرى المكتشف من حفائر جامعة حسن بن جوريون إضافة إلى بعض الجعارين المصرية

هذه المناطق فى الأصل كانت مراكز حربية قد عرّضها للكثير من أعمال التدمير والتخريب من جهة أخرى. إضافة إلى ذلك فإن بعض ما تخلف عن تلك المواقع الأثرية من أحجار قد أُعيد استخدامه فيما يبدو من بدو المنطقة فى أغراض شتى. أما عن المواقع فى جنوب سيناء الفرعونية منها أو المسيحية فكان حظها أوفر نسبياً، وإن لم تسلم تماماً من أعمال التدمير نتيجة للاستغلال الاقتصادى الجشع بحثاً عن الفيروز فى مطلع القرن الحالى من بعض الشركات الأوروبية واستخدامها السيىء للديناميت فى أعمال التفجير، وما نتج عنه من تدمير للنقوش المصرية القديمة بالمكان وخاصة فى وادى المغارة.



بداية طريق حورس العسكرية
بداية اول قلعة على الطريق العسكرية

ولقد شهدت شبه جزيرة سيناء القليل من أعمال المسح الأثرى وبعض أعمال الحفر الأثرى بها خلال أوائل القرن الحالى ولمدة تبلغ العشرين عاماً (١٩٠٤ - ١٩٢٤) على يد العالم الأثرى «كليدا» (J. Clédat) وبتمويل من شركة قناة السويس بغرض كتابة تاريخ المنطقة. وقد نقلت بعض ما عثر عليه من تلك الخرائب إلى متحف الإسماعيلية. ومن الملاحظ أن ما كشف عنه من تاريخ المنطقة لم يتعد العصر الرومانى البيزنطى فيما عدا أحد المواقع أرخ من عصر ما قبل الأسرات. ومن تلك المواقع التى حفر بها «كليدا» موقع «تل الكنيسة» الذى



الحفائر الاسرائيلية في جنوب سيناء من مواقع تؤرخ بالألف الثالث ق. م وتشابه ما عثر عليه مع بعض مواقع صحراء النقب الفلسطينية

كشف عن آثار معظمها رومانية بيزنطية وعربية (كتابات كوفية) الطابع. كما حفر كليدا أيضاً فى موقع «قصر غيط» على مقربة من قطية (شهر مايو ١٩١١). وكان معظم الآثار المكتشفة من القرن الأول الميلادى؛ وكشفت الحفريات كذلك عن استيطان بعض القبائل النبطية (العربية) بالمكان وتشييدهم لمعبد لهم هناك عكست عمارته تأثرها بالفن المصرى. كما حفر «كليدا» فى موقع ميناء «جرها» البيزنطى وبقاياه فى المحمدية الحالية (عام ١٩١٠) وفى منطقة الفلوسيات (عام ١٩١٤). كما عثر فى موقع الشيخ زويد على فسيفساء بأحد المبانى القديمة.

كما قام عالم الآثار البريطانى الجنسية **فلندرز بترى** (W. F. Petrie) بأعمال المسح الأثرى فى شبه جزيرة سيناء فى أوائل القرن الحالى وبصفة خاصة فى مناطق التعدين: مغارة وسرابيط الخادم كما قام **بترى** بالاشتراك مع إليس (Ellis) ببعض المجسات فى منطقة «تل أبو سليمة» قرب موقع الشيخ زويد الحالى ولمدة



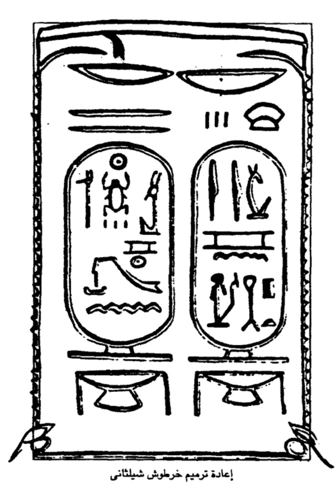
النقوش العبرية علي فخار كونتيلا العجرود

قصيرة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى (١٩٣٥ ـ ١٩٣٦).

كما قامت البعثة المشتركة من جامعة هارفارد وجامعة واشنطن الكاثوليكية باكتشاف العديد من النقوش فى منطقة وادى «روض العير» تعود فى معظمها إلى عصر الدولة الوسطى (٢١٣٣ ـ ١٧٨٦ ق. م.)

كما كان لبعثة جامعة هارفارد الأولى (عام ١٩٢٧) والثانية عام (١٩٣٠) والأخيرة (عام ١٩٣٥) إلى سيناء فضل العثور على بعض النقوش التى اصطلح على تسميتها بالنقوش السينائية.

كما قامت بعثة فنلندية عام ١٩٢٩ بأعمال تدوين لبعض النقوش الخاصة بموقع سرابيط الخادم. ومن المعروف أيضاً أن البعثة الأفريقية لجامعة كاليفورنيا



إعادة ترميم خرطوش شيلثانى

وبمشاركة من العالم الأثرى الشهير «أولبرايت» قد أدلت بدلوها فى موضوع تلك النقوش السينائية وما يرتبط بها من تشابه مع الأبجديات السامية المعاصرة آنذاك. كما كشفت تلك البعثة عام ١٩٤٨ عن موقع ميناء التعدين المصرى القديم (فى سهل المرخا) فى جنوب شبه جزيرة سيناء، والذى كان مستخدما آنذاك فى حركة النقل الملاحى عبر البحر الأحمر إلى وادى النيل.

الحفريات الإسرائيلية

كما تركز الاهتمام الإسرائيلى بأعمال المسح والحفر الأثرى فى شبه جزيرة سيناء خلال فترة احتلالها بعد حرب الخامس من يونيه ١٩٦٧ فى مواقع بعينها لعلّ من أهمها موقع قادش برانيا (عين القديرات) وما يرتبط به تاريخ الموقع من أحداث الخروج اليهودى من مصر بقيادة **موسى** عليه السلام. وقد أشرف على الحفر بالمكان **رودلف كوهين** Rudolph Cohen، ومن أهم ما ابانت عنه تلك الحفائر بالموقع ثلاثة حصون (قلاع) يعود اقدمها إلى عهد **سليمان** عليه السلام. أما الموقع الثانى الذى نال حظا من الاهتمام اللاهوتى به فهو موقع «كونتيلا العجرود» حوالى ٢٠كم إلى الداخل قليلاً من الساحل الشمالى لشبه جزيرة سيناء. وقام بالحفر هناك ميشيل Zélcv Méshel فى الفترة ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ وعثر هناك على مركز عبادة دينى مكرّس لعبادة «يهوه» من القرن الثامن قبل الميلاد، وكذلك على نقوش مدوّنة بالعبرية والفينيقية، ويشير أحد النصوص المدونة بالعبرية إلى ابتهال كاتبها إلى «يهوه» من أجل البركة والحماية. وقد عرضت إحدى تلك النقوش «على قطعة فخارية» فى متحف إسرائيل لتعكس مراحل تطور اللغة العبرية القديمة.. ومن الجدير بالملاحظة أن تلك النقوش العبرية على تلك اللقى الفخارية أثارت الجدل حين مناقشة عودة المجموعة الأثرية المكتشفة من حفائر إسرائيل بالمكان إلى أرض مصر، وطالب علماء الآثار الإسرائيليين بأن تظل تلك القطع للعرض فى إسرائيل «على سبيل الإعارة».. وقد وجه هذا الطلب بالرفض التام من المسئولين المصريين.

كما كشفت أعمال الحفر والفحص الأثرى بإشراف **«بيت إريه»** (I. Beit - Arieh) ما بين أعوام ١٩٧١ ـ ١٩٧٩) من معهد الآثار بجامعة تل أبيب فى بعض المواقع بجنوب شبه جزيرة سيناء عن العديد من المحطات والمراكز الحضارية المؤرخة من العصر البرونزى المبكر فى دوره الثانى (Early Bronze Period 11) من الألف الثالث ق.م. والتى تتشابه حضارياً مع بعض المواقع فى منطقة صحراء النقب فى جنوب فلسطين وخاصة موقع اراد (Arad). وأهم تلك المواقع المصرية فى جنوب شبه جزيرة سيناء هى: النبى **صالح**، الشيخ **محسن**، مدخل وادى أم طمر، الشيخ **عوض** وواحة فيران. وكان من بين أهم المكتشفات الأثرية بالمكان انماطاً مختلفة من الفخار والشظايا الظرانية ورءوس الفئوس النحاسية، وانماط للسكنى خاصة نمط «الحجرة الواسعة» الحجم.

وكان من بين العلماء الإسرائيليين الذين شاركوا فى الحفائر فى شبه جزيرة سيناء **اليعازر أورن** Eliezer Oren من جامعة بن جوريون ما بين أعوام ١٩٧٢ ـ ١٩٨٢ وكشف خلال مسحه الأثرى ١٣٠٠ موقع أثرى ما بين قطاع غزة ومجرى قناة السويس الحالى. كما قاد أعمال الحفر فى أربعين موقعاً تتراوح فى الضخامة وصغر الحجم. وتركزت أعمال المسح الأثرى وأعمال الحفائر من جامعة بن جوريون على طول الساحل الشمالى لسيناء، وتعكس الآثار المتخلفة بموقعى «بير العبد» ومنطقة «حروبة» (Harubo) نمط التجمعات المصرية فى شبه جزيرة سيناء، وأهم النشاطات المصرية العسكرية الإدارية والصناعية بالمكان خلال عصر الدولة الحديثة (١٥٦٧ ـ ١٠٨٥ ق.م.). وقد عثر فى موقع «بير العبد» على فخار مصرى الطابع من الدولة الحديثة،

وبعض أنماط للفخار الأجنبى «الإيجى» و«القبرصى» الطابع، وكذلك على بقايا معمارية للمخازن بالمكان. كما عُثر بالمكان أيضاً على جعارين مصرية وأختام من الأسرة الثامنة عشرة المصرية وعلى إحدى طبعات ختم باسم الملك المصرى **سيتى الأول** أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة على مقبض إحدى الأوانى الفخارية كما تركزت أعمال حفائر جامعة بن جوريون ما بين ١٩٧٩ ـ ١٩٨٢ على موقع «حروبة» حوالى ١٢ كيلومتراً إلى الشرق من العريش، وخاصة فى منطقة الحصن بالمكان والمركز الإدارى به، بما يمثله ذلك الموقع باعتباره نموذجاً للعمارة المصرية القديمة بصفة عامة، وللإنشاءات العسكرية المصرية على «طرق حورس» على طول الساحل الشمالى لشبه جزيرة سيناء. بصفة خاصة. وقد عُثر بالمكان على فخار مصرى الطابع، وخاصة ما يعرف باسم «قدح البيرة» (beer bottle)، كما عثر على إحدى اللقى الفخارية؛ وهى خرطوش باسم الملك «**سيتى الأول**»، وفى موقع قريب من حصن حروبة عُثر على نقش بحالة سيئة من الحفظ أعيد ترميمه باسم **سيتى الثانى**، خليفة «**مرنتباح**» من الأسرة التاسعة عشرة المصرية. ويتشابه بصفة عامة فخار «حروبة» المكتشف مع أنماط فخار عصر الرعامسة فى مواقع دير المدينة وتل اليهودية فى صعيد مصر ودلتاها من جهة، ومع فخار مناطق غرب صحراء النقب وقطاع غزة خاصة «تل الفرعة ودير البلاح» من جهة أخرى. كما كان من بين أهم ما كشفت عنه أعمال حفائر جامعة بن جوريون آنذاك مجموعة جيدة من الجعارين مشابهة فى أنماطها وصناعتها لجعارين عصر الرعامسة، كما عثر بالقرب من حروبة على «قمينة» لصنع الفخار المصرى (Potter's Workshop) فى شبه جزيرة سيناء ذاتها لسد حاجة المصريين بالمواقع هناك، وتؤرخ من الدولة الحديثة. وبدون شك فإن تلك الاكتشافات الأثرية فى شمال شبه جزيرة سيناء من الأهمية بمكان فى ضوء إعادة هيكلة النظام المصرى الإدارى والعسكرى على سيناء، لإعادة السيادة المصرية على المكان آنذاك.

كما شاركت العديد من المجموعات الأثرية الإسرائيلية بالعمل فى شبه جزيرة سيناء، وقاموا قبل إكمال إتمام عملية الانسحاب الإسرائيلى من المكان عام ١٩٨٢ بأعمال القياس والتصوير لكثير من المواقع عثر خلالها على العديد من اللقى الفخارية التى جُلبت إلى إسرائيل بغرض البحث والدراسة وللتسجيل الأثرى، وهى تلك القطع التى طالبت مصر ١٩٩١ بضرورة عودتها إلى وادى النيل، وتم ذلك بالفعل مع عودة آخر المجموعات الأثرية فى ديسمبر ١٩٩٤.

ومن الغريب أنه برغم قناعة الإسرائيليين بأن ما فى حوزتهم ليس بذى أهمية كبيرة حال مقارنته بالآثار المكتشفة من وادى النيل؛ اللهم فيما عدا بعض القطع الأثرية من المشغولات الذهبية، وأن ما عثر عليه من سيناء ليس سوى «Junk» عديمة القيمة المادية، وفقاً لتعبير أحد الآثاريين الإسرائيليين، فإنهم لم يمانعوا على الإطلاق فى أحقية مصر فى مطالبتها بعودة تلك الآثار ـ بالرغم من عدم النص صراحة على ذلك فى بنود السلام المصرية ـ الإسرائيلية (معاهدة كامب ديفيد) وإن ظلوا على إثارة كلمة «ولكن...» كما أوضح أحد أبرز هؤلاء العلماء المتخصصين فى الآثار آنذاك (عام ١٩٩١) مطالباً بإتاحة فرصة أطول للإسرائيليين لدراسة تلك

المجموعات الأثرية وتبويبها وتصنيفها وإعدادها للنشر.. إلخ. وقد بدأت بالفعل مجموعات العمل الأثرية الإسرائيلية وبمساعدة مالية من الحكومة الإسرائيلية بالإسراع فى فحص تلك المكتشفات الأثرية من شبه جزيرة سيناء استعداداً قبل إعادتها إلى مصر، وتتردد الآن افكاراً متعددة لإعداد تلك المجموعة الأثرية للعرض فى متحف إقليمى على أرض سيناء ذاتها ربما فى مدينة العريش - متفقة فى ذلك مع مانادى به عالم الآثار الإسرائيلى «إليعازر أوزن» علم ١٩٩٠ فى تصريحه الصحفى لجريدة الجيروسالم بوست»، أو فى مدينة «طابا» المصرية، مما يتيح الفرصة لزائريه من كلا البلدين بمشاهدة مجموعاته الأثرية.

كما كشفت أعمال حفائر Sneh وآخرون (١٩٧٣ - ١٩٧٧) عن وجود امتداد لمجرى مائى متفرع من نهر النيل ناحية الشرق فى الطرف الشمالى الغربى لسيناء فى المنطقة ما بين بيلوزيوم والقنطرة.

وقد تلت فترة ما بعد الانسحاب الإسرائيلى من شبه جزيرة سيناء اهتماماً أثرياً أشد بالمناطق الأثرية فى سيناء وشارك فى العمل العديد من البعثات الأجنبية إضافة إلى أعمال الحفر الأثرى بإشراف هيئة الآثار المصرية انذاك (المجلس الأعلى للآثار حالياً).

وقد أبان مسح أثرى بواحة فيران عام ١٩٨٥ عن كثير من بقايا المنازل وعلى الحواف القريبة للمواقع السكنية بقايا برج، وبقايا كاتدرائية قديمة فى الجانب الشمالى من الكوم الأثرى، وفى مستوى أعلى توجد بقايا كنيستين صغيرتين من النمط المعروف بالبازيليكى. كما أبانت أبحاث جامعة شيكاغو فى النصف الثانى من ثمانينيات القرن الحالى عن موقع فى وادى فيران لمجتمع أقام واستمر فى الإقامة فى الموقع نفسه لمدة ٣٥ الف سنة، وأن ما تم العثور عليه من بقايا حيوانات وأدوات بالمنطقة يلقى الضوء على المناخ السائد بالمكان فى ذلك الوقت، وأنه نتيجة للأمطار الغزيرة فى ذلك الوقت تكونت بحيرات شكلت فيما بينها على امتداد الوادى طبيعة جغرافية تشبه بحيرات سويسرا وشمال إيطاليا حالياً مما ساعد على إعاشة الإنسان المصرى القديم حتى فى فترة الجفاف، التى أثرت على شكل الوادى ومعيشة الإنسان.

كما قامت هيئة الآثار المصرية عام ١٩٨٥ بالكشف عن آثار قلعة من العصر الرومانى بمنطقة بيلوزيوم (حوالى ٢٨ كم شرق بور سعيد)، وعلى آثار حمام من العصر نفسه ملحق به طريقة مبتكرة للصرف الصحى تشبه «عملية الصرف المغطى». كما كشفت البعثة الأثرية المصرية نفسها فى منطقة «تل الطينة» إحدى ضواحى مدينة بيلوزيوم (الفرما) عن أكبر صهريج لمياه فى مصر الإسلامية حتى الآن، كما كشفت أعمال البعثة عن منطقة صناعية بها اشتملت على بعض أفران الفخار، وعجلات، وأساور ربما من العصر المملوكى.

كما كشفت أعمال التنقيب المصرية عام ١٩٩٠ فى منطقة «عيون موسى» عن مصنعين لصناعة الفخار وآثار أخرى تعود فى تاريخها إلى العصور الرومانية، القبطية والإسلامية. كما عثر على انواع مختلفة من التماثيل والأوانى والأطباق وعملات برونزية من العصر الرومانى والقبطى. كما تقوم البعثات الأجنبية والمصرية حالياً بأعمال حفر أثرى فى شمال شبه جزيرة سيناء (مايزيد

عن ٢٤ بعثة أجنبية). فى حملة مشابهة فى أهدافها ومضمونها لحملة إنقاذ آثار النوبة ومعبد أبى سمبل نتيجة لإنشاء السد العالى فى جنوب الوادى.. تهدف فى عملها لإنقاذ آثار شمال سيناء فى المنطقة المزمع مرور ترعة مياه النيل عبرها (ترعة السلام) من أجل الاستفادة بمائها فى أعمال الاستصلاح الزراعى لما يزيد عن ٤٠٠ ألف فدان. ولعل من أهم المناطق التى يعمل بها الباحثون المصريون حالياً منطقتى تل حبوه وتل الفرما الأثريتين. كما تقوم بعثة الآثار الفرنسية/ المصرية المشتركة بإشراف «كالبيل» على إعادة الترتيب والفحص والتسجيل لآثار معبد الآلهة المصرية «حاتحور» فى منطقة سرابيت الخادم فى جنوب سيناء وذلك خلال العامين الأخيرين، ومازال العمل مستمرا بالمكان حتى الآن.

بالنظر إلى تلك الأعمال الأثرية فى شبه جزيرة سيناء خلال القرن الحالى يلاحظ أن الدافع إليها كان متعدداً والهدف منها مختلفا: مثلاً حفائر كليدا بغرض تأريخ منطقة قناة السويس، أو بحثاً عن تأريخ أحداث العهد القديم كما أوضحتها الحفائر الإسرائيلية بالمكان، وأخيراً إنقاذاً لمناطق معرضة للفناء الأثرى نتيجة لمشروع إيصال مياه نهر النيل إلى شمال سيناء (مشروع ترعة السلام) الذى تشارك فيه البعثات المصرية والأجنبية على حد سواء.

مصادر عامة للبحث:

Be: T - Arieh, I. A Pattern of Settlement in Southarn Sinai and Southern Caussn in the Third Millennium B. c.» **Basor** 243 (1981) pp. 31-96.

Moshel, Z. «Kuntillet cajrud, An Israelite Religious Center in Northern Sinai», Expedition 20 (1978), pp. 50-54.

Chase, D. A. «A note» the Inscription from Kunti Het Ajurd,» **Basor** 246 (1982) pp. 63-67.

Shea. W. H A Date for The Recently discovered eastern Canal of Egypt, Basor 226 (1977) i p. 31 - 38

Oren, E. D. «The Ways of Horus in The North Sinai.» Egypt, Israel, Sinai, edited by A. F. Rainey, Tel Aviv university, 1987.

أحمد فخرى، «تاريخ شبه جزيرة سيناء» موسوعة سيناء، القاهرة ١٩٨٢.

علاء شاهين، شبه جزيرة سيناء: دراسة تاريخية وأثرية حتى نهاية الدولة الوسطى. رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية الآثار ـ جامعة القاهرة. ١٩٨١.

سيناء فى العصور المصرية القديمة. مركز التعليم المفتوح ـ جامعة القاهرة، ١٩٩٣.

سوزان السعيد يوسف



أصول الفولكلور اليهودى

إذا أردنا أن نتعرف على شعب من الشعوب معرفة حقيقية علينا أن نتعرف على عاداته، ومعتقداته، وفنونه الشعبية، وتراثه الشفاهى. فالفولكلور اليهودى هو الثقافة الموروثة من الجيران الذين عاش بينهم اليهود خلال تشتتهم، ولذلك تميز الفولكلور الخاص باليهود الشرقيين عن الفولكلور الخاص باليهود الغربيين، وقد اندمجت عدة عناصر معا مكونة الفولكلور اليهودى، الذى عبر عن الشخصية الشعبية وآمالها وطموحاتها.

فإذا قلنا أن الفولكلور هو الرواسب survival أى الثقافة التقليدية الشعبية التى تنتقل من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى أخرى بشكل طبيعى دون حاجة إلى تعلمها أو اكتسابها بالأسلوب المنظم، فإن الفولكلور اليهودى يقسم طبقا لأدوات النقل الثلاثة السمع والبصر والفكر.

الفولكلور السمعى Verbal-Art وهو ما يطلق عليه Oral-Tradition ويشتمل على دراسة الفروع المختلفة للأدب الشعبى، إلى جانب دراسة الموسيقى الشعبية. و**الفولكلور البصرى** ويشتمل على دراسة الفنون والحرف الزخرفية والمواد الأخرى التى تعبر عن الثقافة الفولكلورية. أما **الفولكلور الفكرى** فهو يشتمل على دراسة المعتقدات الشعبية التى يعبر عنها فى التقاليد والممارسات أو تظل كامنة داخل النفس البشرية مثل الاعتقاد بالسحر أو الحسد.

وهذه الجوانب الثلاثة لا ينفصل أحدهم عن الآخر ولكن قد يظهر أحد العناصر بصورة واضحة على بقية العناصر الأخرى. فعلى سبيل المثال نجد أن الحقيقة الفكرية لذكرى الخروج من مصر يعبر عنها خلال

الطقوس والعادات فى عيد الفصح، والتعبير الأدبى الأساسى فى عيد الفصح يتم من خلال رواية أسطورة الفصح وغنائها فى أثناء الاحتفال فى مساء العيد على مائدة الطعام، وهذا يتطلب ارتداء ملابس معينة، واستخدام آنية خاصة لإجراء الطقوس مثل كأس (إلياهو).

وأول من اهتم بدراسة الفولكلور اليهودى هو الدكتور (**ماكس جرونفالد** Max Grunwald الذى أنشأ جمعية الفولكلور اليهودى ١٨٩٨ وتبعه **شلومو كوهين رايت** الذى اشتهر باسم **انسكى** Ansky وقاد البعثة الإثنوجرافية الأولى لدراسة العديد من القرى فى شرق بولندا ١٩١٢ - ١٩١٤؛ وأهم كتبه (البرنامج الإثنوجرافى اليديشى)،

أولا: الفولكلور السمعى

يتميز الأدب الشعبى اليهودى بتنوع اللغات التى كتب أو نُطق بها مثل الآرامية واليدش واللادينو.

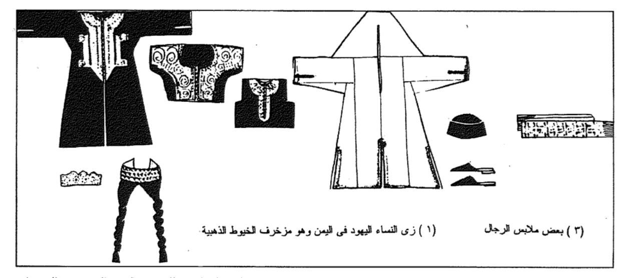
وقد تميز تاريخ الفولكلور اليهودى فى كل حقبة بعملية تحويل أجزاء لا بأس بها من الفولكلور المتداول شفاهيا إلى شكل مدون. وقد بدأت هذه العملية بإدماج جزء من التراث الشعبى فى التوراة، ثم استمرت هذه العملية خلال أدب ما بعد التوراة فى الأوبكرفا (الأسفار الخفية) ووصلت إلى الذروة فى الأدب التلمودى.

وكل قصة مكتوبة تختلف عن مصادرها الشفهية، فقصص البطولة، والقصص الملحمية التى وصلت إلى مرحلة التدوين حدث لها مثل ما حدث عند تسجيل المجموعات الشعبية لقصص (ألف ليلة وليلة) فلم يجدوا هناك التزام بالإعلان عن مصادرها الحرفية بل طوعوا المادة المجموعة ولاءموها لهدفهم القصصى، ولكى تصبح مقبولة لدى جمهور كبير من القراء حتى لا يحجم عنها القارىء غير المتخصص، فتمَّ إدخال شخصيات جذابة إلى القصص، مثل شخصيات الأطفال.

والعهد القديم قد اشتمل على العديد من الأساطير والقصص القصيرة مثل أسطورة الخلق والطوفان، وقصة استير، وروث، وأدب الحكمة، والمأثورات القولية، وكل هذه الألوان الأدبية تحمل فى طياتها ملامح الآداب الشعبية للشرق الأدنى القديم.

وقد استخدم التلمود الفولكلور باعتباره وسيلة لتعميق الدين فى نفوس العامة، وقد استخدم اللغة الآرامية التى كانت لغة الحديث اليومى و قد ظل العديد من القصص الدينى لسنوات طويلة يتناقل عن طريق الرواية الشفاهية التى تضمنت الأساطير والحكايات والنوادر، والأغانى الفولكلورية التى كانت تصاحبها الموسيقى، وطريقة خاصة فى إلقاء النص، هذا إلى جانب الأمثال والأقوال الشعبية، والدراما الشعبية التى تكون فصلا مرتجلا يقوم به حرفى أو مجموعة غير بارعة فى التمثيل، وتشتمل على القصص والأغانى الفولكلورية.

١- والرواية الشعبية اليهودية يسيطر عليها الجانب التعليمى، وقد استخدمت من أجل تدعيم الفكر والتاريخ اليهودى. والعديد من القصص التى وردت فى التراث الشعبى الشفاهى المعروف (المقرا) تروى سيرة أبطال عظام انتصروا على أبطال أقوى منهم فى القوى البدنية والعضلات لأن انتصارهم كان بفضل تدخل (يهوه) ولذلك تحولت البطولة فى (المقرا) إلى بطولة الله، لا بطولة الإنسان.



(٣) بعض ملابس الرجال (١) زى النساء اليهود فى اليمن وهو مزخرف الخيوط الذهبية.

ولقد استعار اليهود العديد من روايات الشعوب المحيطة وطبعوها بالطابع اليهودى مثل الحكايات عن **هارون الرشيد** التى انتشرت بين اليهود بعد صبغها بالصبغة اليهودية.

كما لعب العديد من الأبطال غير اليهود أدواراً فى الحكاية الشعبية مثل شخصية **نابليون** الذى ظهر فى حوالى ١٥٠ حكاية من حكايات اليدش والأغانى الفولكلورية. وقد ظهرت شخصية البطل العبرى التقى صاحب الحق الذى واكبت ميلاده المعجزات وواجه العديد من الأخطار فى حياته وتعرض للعديد من الاختبارات من قبل الله. وذلك مثل **إيليا** النبى **والملك سليمان ورابى عقيبا وموسى بن ميمون وراشى ويهوذا اللاوى**؛ وقد اكتسب بعض هؤلاء الأبطال طابعا عالميا مثل شخصية **(رابى إسرائيل بن إليعازر)** مؤسس حركة **الحسديم** فى أوربا الشرقية خاصة وشخصية **رابى حايم بن عازار** فى مراكش.

كما قامت المدارس اليهودية فى العصور الوسطى بترجمة كتاب (**كليلة ودمنة**) وكتاب (**سندباد**) إلى اللغات الأوربية.

والرواية الشعبية فى المقرا هى عمل أدبى ولكنه معد للسامع، ولذلك تميزت بعدة صفات عن الأدب المدون مثل:

أ ـ الصورة التى يستخدمها الكاتب المقرائى ليست من خلقه ولكنه يجمع كل ميراث ثقافة الجيل السابق له ويبنى منها أبنيته المتكاملة.

ب ـ الأسماء تتغير حسب المواقف فإسماعيل لم يناد مرة واحدة باسمه؛ ولكن تطلق عليه ألقاب (ابن الجارية) و(ابنى) و(ولد صغير) و(غلام) (التكوين ٢١: ٩ ـ ١٧).

جـ ـ استخدام مجموعة من الصيغ التى تميز التقسيم الزمنى مثل: (وكان) ـ (وبعد هذه الأمور) ـ (التكوين ١٥: ١) : (الملوك الأول ١٧: ١٧)، (استير ٢ : ١)وهذه الصيغ تميز حدثين بصورة متزامنة. كما استخدمت صيغة

(وإلى ذلك الوقت) للربط بين نصوص مختلفة أو متزامنة (التثنية ١: ١٠).

هذا إلى جانب صيغة الافتتاحية مثل (كان فى شوشن القصر رجل يهودى اسمه مردخاى ابن مائير بن شمعى بن منسى رجل يمنى) (استير ٢: ٥) (كان فى أرض عوض رجل اسمه أيوب) (أيوب ١).

د ـ التكرار، وهو المعيار الواضح للتفرقة بين الأدب المدون والأدب الشفاهى، وهو يظهر فى القصة الملحمية ـ والتكرار الحرفى قد يصيب السامع بالملل لذلك يعوض الكاتب هنا التكرار بكلمات اللغز الذى لا يمكن حله إلا بعد القراءة المتكررة (الملوك الأول ٢١ : ٢: ٣)

هـ ـ فى بعض الأحيان يؤدى تدوين القصة إلى ظهور التناقض والتعارض بين الروايات، فعلى سبيل المثال توجد فى مقدمة المقرا قصتان للخلق تتعارض إحداهما مع الأخرى. (التكوين ١: ١ ـ ٤)، (التكوين ٢: ٤ ـ ٢٥) ،فالمؤلف شخصية خيالية تجريدية يختفى خلفهاعدد كبير من الرواة ، ولكنه ليس مجرد جامع ساذج، إنما مؤرخ، فهو يستخدم القصص المتفرقة لبناء الصور ذات الهدف التاريخى التى تعبر عن المثلث (الله ـ شعب إسرائيل ـ أرض إسرائيل).

٢ ـ الأسطورة، وهى رواية خيالية تمثل الإجابة على تساؤلات الإنسان وحيرته حول العالم ونشأة الكون، وأبطالها الرئيسيون هم من الآلهة وأشباه الآلهة. وتقوم على عدد قليل من الشخصيات.

والعديد من الأساطير اليهودية تقدم لنا صورة عن شخصية الآباء العبريين، فالأيديولوجية الدينية

مبارك انت يا رب . ملك العالم .
الذى احييتنا الى هذا اليوم
مبارك انت يارب الهنا
الذى اخرجت النبات من الارض
انها ذكرى خبز المعاناه التى اكلها ابائنا بأرض مصر

طبق عيد الفصح . اورشليم القرن التاسع

مجلات استير. المانيا القرن السادس

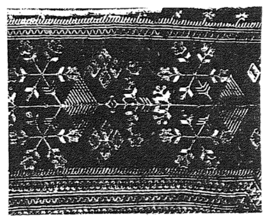
لتتويج (يهوه) تتمشى مع هدف انتقال الرواية الشفاهية من جيل إلى آخر (الخروج ١٢: ٢٦ - ٢٧). والعديد من أساطير العهد القديم التى كان ينظر إليها على أنها أساطير قديمة، أصبحت فيما بعد جزءاً من القانون المكتوب.

وقد تناولت الأساطير اليهودية موضوعات القبائل العشر المفقودة التى عاشت فى المملكة اليهودية المستقلة. وقصصاً عن معجزات النهر، وتضمنت بعض الأقوال عن التشهير بالدم، والتهم التى ألصقت باليهود فى العصور الوسطى، والوصف الخيالى لعصر المشنا، والعلامات عن ظهور المخلص بظهور النبى **إلياهو** والقصص عن العودة إلى الأرض.

وعناصر الرواية فى العهد القديم يمكن تحليلها طبقا لنصوص الأسطورة فى الشرق الأدنى القديم، وبالمقارنة مع أساطير اليونان وشعوب البحر الأبيض المتوسط نجد أن الأساطير القديمة قد وظِّفت بعد ملاءمتها لروح الإيمان بالله الواحد..

ثانيا: الفولكلور المرئى

الفنون الفولكلورية والفولكلور الحرفى يكونان عالم الفولكلور المرئى. والأمر الذى جاء فى (الخروج ٢٠: ٤٠) (لا تصنع لك تمثالا منحوتا ولا صورة ما مما فى السماء من فوق وما فى الأرض من تحت وما فى الماء من تحت الأرض) هذا التحريم قد فرض حدوداً على مجال الإبداع الفنى اليهودى ولكنه لم ينجح فى إلغائه، ففى خلال العصور اليهودية فى فلسطين، وفى المنفى، أنتج اليهود كثيرا من الأعمال الفنية فى الملابس والفنون الأخرى من الخزف والمعدن لكى يتجنبوا التحريم التوراتى.



(٢) قماش ثوب من تونس

١ - الأصل فى زخرفة الملابس يرجع إلى رغبة الإنسان فى أن يزين نفسه، فطبقا للمدراش «تكون عظمة الرب فى خلق الإنسان، وعظمة الإنسان تكون فى زينة الملبس» ولذلك فإن بعض الجماعات اليهودية العرقية أخذت طابعا معينا فى ملابسهم والاهتمام بدراسة الملابس فى مجال الدراسات الأنثروبولوجية والفولكلورية قد أهمل لزمن طويل، ولا توجد المعلومات الكافية عن الملابس اليهودية حتى عودة اليهود من النفى البابلى. وفى الفترة الأخيرة قدمت بعض الدراسات عن الملابس الفولكلورية، ويمكن القول إن الملابس الشعبية اليهودية قد تأثرت بالمؤثرات الزخرفية التى تعبر عن فن الرعاة بتصميماته الهندسية، تلك التصميمات التى بعثت واستمرت باعتبارها دعامات القبائل الرحل الفقيرة غير القادرة على إقامة حضارة مستقرة، ولذلك كانوا يزينون أدواتهم بقدر المستطاع. وأقدم مثل عن الملابس اليهودية ظهر فى قصة قميص يوسف المتعدد الألوان.

٢ - يرتبط معظم الأدوات والأوانى المستخدمة فى المعبد اليهودى بالفولكلور، مثل تابوت العهد (الخروج ٢٥: ١٠ - ٢٠) ومنارة المعبد المصنوعة من الذهب على شكل زهرات

خروج ٢٥: ٣١ ـ ٤٠) ومذبح البخور (الخروج ٢٧ : ٢) وستائر خيمة الاجتماع، وهى صورة من صور الفن الكنعانى. فلا يمكن إنكار طبيعة الفن اليهودى باعتباره ابن التراث الكنعانى.

ثالثا: الفولكلور الفكرى

تكوِّن المعتقدات والعادات الشعبية وحدة واحدة متكاملة، وهذه المعتقدات تنتقل من جيل إلى آخر وتتحول إلى عادات شعبية، ولكن فى بعض الأحيان تنفصل العادات عن المعتقدات التى نشأت عنها، خاصة فى المجتمعات المتقدمة، وتتحول إلى مجرد خرافة تخضع للتفسير العلمى.

ومعظم المعتقدات والعادات اليهودية ترتبط بفكرة الاختيار الإلهى لبنى إسرائيل (التثنية ٦: ٧ ـ ٩)، أو فكرة الخلاص التى اتخذت وسيلة لإحياء الأمل فى نفوس اليهود فى أثناء الشتات، وهذا الخلاص يرتبط بتوبة شعب إسرائيل (إشعيا ٤٤: ٢٨) (حجى ٣: ٩) (زكريا ٤: ٦) (ارميا ٧: ٣ ـ ٧) والتدخل الإلهى. ولكن بعض المعتقدات لها أصولها السحرية القديمة ـ مثل الاعتقاد فى القوة السحرية لاسم الرب.

والعادات اليهودية ترتبط إما بدورة الطبيعة أو بدورة الحياة، والعديد من الأعياد ترتبط بالخروج من مصر، أى الخلاص من العبودية، مثل الاحتفال بيوم السبت، فالسبت الأول كان الاحتفال به بعد الخروج من مصر (التثنية ١٢ ـ ١٥). والفصح يحتفل به فى الرابع عشر من أبريل، وهو عيد تقديس البواكير فى كنعان، ولكن المعنى اللغوى لكلمة (بصح) تعنى الهروب، أى الخروج من مصر

ويوم الغفران الذى يحتفل به فى الأول من الشهر العاشر (أكتوبر)، وهو يوم النفخ فى الشوفار ويرتبط بالعودة إلى أرض إسرائيل. والعاشر من الشهر نفسه يرتبط بالتوبة من عبادة العجل الذهبى.

وبعض الأعياد اليهودية مثل عيد استير يرتبط بوجود اليهود فى فارس، أو انتصار اليهود على الإغريق مثل عيد الحنوخا، والبعض الآخر يرتبط بالمواسم الزراعية مثل عيد الأسابيع.

أما الاحتفال بدورة الحياة فهو يرتبط بالعهد مع الرب، فالاحتفال بالختان هو علامة العهد مع الرب والزواج يطلق عليه (قدوش) أى التقديس. والموت يرتبط بفكرة التوبة والغفران والعودة إلى أرض إسرائيل.

من كل ما تقدم يمكن القول إن الفولكلور اليهودى هو مزيج من آداب وفنون ومعتقدات مختلفة للشعوب التى عاش بينها اليهود، وكانوا جزءا منها؛ ولكن هذه العناصر المستعارة طُوعت وفقا للظروف التاريخية والسياسية التى عاش اليهود فى ظلها، لكى تتخذ وسيلة للحفاظ على وحدة الشعب اليهودى عبر سنوات الشتات الطويلة.

محمد جلاء إدريس*



التأثير العربى والإسلامى

فى الأدب العبرى المعاصر

* أستاذ مساعد اللغة العبرية والأدب المقارن.

تمهيد :

يركز المهتمون بالدراسات الأدبية المقارنة ـ غالباً ـ على تأثير الآداب الأجنبية فى أدبنا العربى، وكأننا أصبحنا متلقين وحسب، مع أن سنَّة الحياة تحتم على كل إنسان أن يؤثر فيمن حوله ويتأثر كذلك، سواء أرغب فى ذلك أم لم يرغب.

وبداية، نود أن نوضح مفهوم المصطلح، إذ فى ذلك عون على الولوج فى موضوعنا، الذى يبدو غريباً على ساحة الدراسات الأدبية المقارنة، كما ينبغى أن نوضح كذلك الفرق بين التأثير والتقليد.

فللتأثير ثلاث مراحل أولها الاهتمام والدراسة، وثانيها الاستيعاب وثالثها الانعكاس أوالتأثر، وهو بمعنى الاكتساب الشعورى أو اللاشعورى الذى يدخل فى تفاعل معُقد مع عملية الإبداع بحيث يصبح مكوناً من مكوناتها.

ولعل أفضل طريقة للتفرقة بين مفهومى التأثر والتقليد من ناحية المضمون، هى القول بأن التأثر هو تقليد لاشعورى، وأن التقليد هو تأثير شعورى مقصود. إن التأثير شىء متغلغل فى العمل الفنى، وهو كما يعرفه **اولدريدج**: «شىء يوجد فى عمل مؤلف ما، ما كان ليوجد فيه لو لم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق»، وهو يتفق مع **شو** فى قوله: «ليس التأثير شيئاً يظهر كأسلوب منفرد مجسم بل ينبغى علينا أن نبحث عنه فى ظواهر كثيرة متعددة». (١)

ويمكن أن نجد نوعين من التأثير:الأول إيجابى، وهو التأثير النشيط على الأدباء، بمعنى انضمام أعمال أديب ما إلى تيار أدبى قومى لأدب آخر بحيث يلعب إنتاج هذا الأديب دوراً مؤثراً فى تطوير الأدب القومى أو إنتاج

بعض الأدباء. أما النوع الثانى فهو؛ التأثير السلبى، ويتمثل فى رفض أدباء ينتمون لأدب قومى واحد لإنتاج أديب أجنبى، ومن خلال إعلان هذا الرفض فى أعمالهم الأدبية. (٢).

ويضع ألكساندر ديما مقياسين ينبغى الأخذ بأحدهما فى تبويب التأثيرات، أما الأول فهو سعة هذه التأثيرات، فهى إما أن تكون فردية مثل حالات تأثير كاتب معين على كاتب آخر كتأثير **موليير** على **غولبيرغ** والذى كتب عنه أ. **لاغريل** عام ١٨٦٥، أو تأثير أديب بعينه على طائفة من الأدباء كما فى بحث **ف. بالداتسبرج** «جوته فى فرنسا» والذى نشر عام ١٩٠٤. وإما أن تكون هذه التأثيرات جماعية، وهى أكثر تعقيداً، مثل تاثير أفكار الثورة الفرنسية على الأدب الإيطالى، وهو الموضوع الذى بحثه **پول آزار** عام ١٩١٠، أو التأثيرات الفرنسية على مكونات الفكر الاجتماعى فى رومانيا مثل بحث **بومبيلو إيليادى** عام ١٨٩٨.

والمقياس الثانى يتعلق بالمحتوى ذاته، وما نقل من أدب إلى آخر، وهو بذلك يشمل المواضيع والأفكار والأحاسيس والأجناس والأشكال الأدبية وتركيبات النتاج والهياكل النحوية والأسلوبية، ومن أمثلة ذلك تأثير الفلسفة الألمانية المثالية **لهيجل** أو **شوبنهاور** على كتابات **امينسكو**، وآثار الدراما الفرنسية الرومانتيكية على تطور المسرح الأوروبى ككل. (٣).

ولقد أوضحت التجارب الأدبية للعديد من مشاهير الأدباء أهمية التأثيرات الأجنبية على تطور إنتاجهم، فالتعرف على الكتاب الكلاسيكيين للشعوب الأخرى له دوره البارز فى توسيع أفق الفكر القومى وإدخال عناصر جديدة إليه، وهذا الاتصال الدولى - كما يقول الناقد الروسى **ميخائيلوف** - يعد أحد أكثر المحركات الفعالة للإنسانية على طريق التقدم (٤).

ومع هذا ينبغى أن نشير هنا إلى عدم الإفراط أو التفريط فى قيمة التأثيرات بالنسبة لأدب من الآداب، فليس من السهولة أن نتحدث فى زمننا عن تصورات على شاكلة «الوعاء المغلق» لأنه ما من أديب يمكنه التقوقع على ذاته واعتزال الآداب الأخرى، كما أن الحذر الشديد مطلوب عند تحديد التأثيرات والتشابهات المنظمة بين الآداب، فالمقارنة اللغوية للنصوص ليست الدليل الوحيد على وجود تأثيرات، كما أنها لاتعطى إمكانية تبيان التأثير. إن الوقوف على التأثيرات فى هذه الحالة يتطلب دراسة دقيقة للنصوص عن طريق تحليل العواطف والأسلوب ومن خلال ارتباط هذه النصوص بالحياة الاجتماعية، بل وقد اشترط البعض وجود صلة حقيقية فعلية بين الكاتبين: المؤثر والمتأثر، ورأى فى وجود تشابهات بين عملين من الأعمال الأدبية دون قيام صلة فعلية بين الكاتبين جانباً بعيداً تماماً عن قضية التأثر.

ومن ناحية أخرى، يمكن أن نحدد للعمل الأدبى بعض جوانبه التى تقبل الانتقال ويمكن بحثها فى إطار عملية التأثير:

أولا - الموضوع.

وهو مادة العمل الأدبى، وله بناؤه الخاص وتفضيلاته وأحداثه وشخصياته، ومن خلال الدراسة المقارنة للموضوعات المتشابهة يمكن الوقوف على التغييرات التى طرأت على معالجة الموضوع الواحد لدى انتقاله من أدب إلى آخر مع تغير السياق التاريخى والقومى، وهذا من شأنه المساعدة على فهم خصائص الموضوع الأدبى ذاته.

ثانيا. الشكل.

أو النموذج الأدبى، أى النوع الذى ينتمى إليه العمل المؤثر، ولا يكون الشكل بالضرورة واحداً فى نموذجى الدراسة المقارنة.

ثالثًا ـ التعبير ومصادر الأسلوب والصور الأدبية.

ويتكون الأسلوب من الإبداع الشخصى والتقليد القومى والمؤثرات الأجنبية.

رابعا ـ الأفكار والمشاعر.

وهى ليست قاصرة على تلك التى تتخذ الأدب موضوعاً لها، أى الأفكار الفنية وحسب، وإنما أيضاً تشمل الأفكار الدينية، والتى استطاعت أن تشق طريقها إلى كتابات الأدباء (كما حدث عند **ڤولتير وروسو وباسكال** وغيرهم) كما تشمل كذلك الأفكار الفلسفية، ونعنى بها تلك التى تحمل طابعاً أخلاقياً أو اجتماعيا أو أدبيا (على نحو تأثير أفكار ديكارت وسبينوزا ولوك وغيرهم).

إن الأفكار الأخلاقية أكثر أهمية من الفلسفية بالنسبة للمقارن، لأنها تشق طريقها إلى الأدب، شعره ونثره، ومنها يستمد مادته، وهى ـ كما ذهب **فان تيجم** ـ «تشمل تأملات الكاتب فى الإنسان وطبيعته ومصيره فى هذا العالم أو غيره من العوالم، كما تشمل الآراء النقدية التى تحكم أفعال الإنسان وتملى عليه سلوكه وفقاً لمبادئ أخلاقية أو اجتماعية، فإن النظر والعمل ـ أعنى التأملات النظرية والقواعد العملية ـ لايمكن أن ينفصلا فى تعبيرهما الأدبى....»

خامسًا ـ الشهرة الواسعة لشخصية الكاتب.

وقد يكون التأثير عن طريق شخصية الكاتب الفكرية والروحية (مثل **تأثير روسو**)، وقد يكون التأثير فنياً صرفاً، كتأثير **مقدم بن معافى** عن طريق فن الموشحات، **وبديع الزمان الهمذانى** فى خلق فن المقامة، **وشكسبير** فى فن المسرح **وملتون** فى ملحمته **ووالتر سكوت** فيما يتعلق بالرواية التاريخية فى العصر الرومانسى.

كما قد يمد الكاتب مقلديه الأجانب بالموضوعات، على نحو تأثير الكُتّاب الإسبان فى أوروبا كلها منذ ١٥٧٠ بمسرحياتهم وملاهيهم ومآسيهم.

وقد نجد سلسلة متعاقبة من التأثيرات الأدبية المتنوعة من جانب كاتب واحد مع غيره من الأدباء وذلك على نحو مافعل **شكسبير**؛ إذ أثر فى البداية بموضوعاته، ثم بشكله وقالبه المسرحى، ثم بتحليله النفسى، وأخيراً جاء تأثير أفكاره، كما جاءت تأثيرات **روسو** كذلك متعددة: فكرية وعاطفية وأخلاقية وروائية.

وليس بالضرورة أن نجد الجوانب الخمسة السابقة مجتمعة فى العمل الواحد الذى نضعه فى إطار البحث، فقد يكون التأثير غالباً على جانب واحد منها أو اثنين، كأن يتأثر الأديب بجانب واحد من العمل الذى افتتن به: كبناء عقدة القصة أو بما فى الأسلوب من تجديد أو بالشكل أو القالب الذى صيغ فيه العمل.

ونرى هنا ضرورة أن نعرِّف بعض المصطلحات الأخرى التى قد تتداخل مع مصطلح التأثير، والتى قد نجد لها صدى فى موضوع هذه الدراسة.

فالتقليد ـ مثلاً ـ هو محاولة إعادة صياغة نموذج أدبى معين، يقوم بها عادة كاتب أقل موهبة من صاحب العمل المقلَّد، وهى محاولة «مع سبق الإصرار» وليست لا شعورية، على نحو ماقدمنا فى الحديث عن التأثير، كما أن التقليد يتصل بتفصيلات مادية فى العمل الأدبى

يمكن تحديدها بسهولة مثل الشكل الفنى أو الأساليب أو الاستعارات المحددة.

وفى التقليد ـ كما يقول **شو** (٧) ـ يتخلى المقلِّد ويتنازل عن الجوانب الإبداعية فى شخصيته ويسلِّم قيادها لشخصية أخرى ـ أو لعمل آخر، وهو فى الوقت نفسه لا يلتزم تفاصيل النموذج الذى يقلده، شأن الترجمات، ولكنه يتدخل فى صياغته بقدر موهبته واستيعابه لهذا العمل.

ويعتبر الاقتباس المعتمد على الترجمة الحرفية نوعاً من التقليد الذى لا يخلو من إبداع وتجديد حيث يقوم المقتبس «بأقلمة» نموذج أدبى معين ليتواءم وأذواق بيئته وجمهوره، وكلما كان المقتبس ذا موهبة، كلما صُبغ العمل الجديد بصبغة محلية تمنحه سيادة تخفى أصوله التى قد تكون غريبة تماماً عن هذا المجتمع.

ومن التقليد نوع لايعتمد على تقليد نموذج أدبى محدد وإنما يعتمد على تقليد أديب بعينه أو عصر بعينه وهو ما يعرف فى تاريخ الأدب باسم «المحاكاة الأسلوبية»، وهى فى نظر «**شو**» قريبة من التقليد، وفيها يسعى مؤلف ما لبلوغ هدف فنى فينتقى مؤلفاً آخر أو عملاً أدبياً أو أسلوب عصر بأسره، ثم يربط بين الأسلوب والمواد. (٨)

بعد هذه المقدمة فى توضيح مفاهيم التأثير والتقليد والاقتباس والمحاكاة، نحدد مصطلحاً آخر من مصطلحات هذه الدراسة وهو الأدب العبرى المعاصر، إذ نقصد من ورائه الأدب المكتوب باللغة العبرية فى إسرائيل، وأحدد منه على وجه الخصوص، ماكتب فى العقود الأربعة الأخيرة.

وقبل الوقوف على الجوانب التطبيقية لهذه الدراسة، أود أن أشير إلى عوامل التأثير العربى والإسلامى على هذا الأدب فيما يلى:

١ ـ كتب الأدب العبرى ـ الإسرائيلى فى بيئة لاتخلو من مظاهر عربية وإسلامية، بل إن جانباً كبيراً من هذه البيئة عربى صرف، فالوجود العربى بصورته المكثفة فى فلسطين هو الأمر الغالب على هذه البقعة من وطننا العربى حتى قيام إسرائيل.

٢ ـ انتماء مايقرب من مليون إسرائيلى (أى حوالى ثلث السكان) إلى بيئات ومجتمعات عربية وإسلامية. فهناك عشرات الآلاف من اليهود الذين هاجروا من العراق إلى فلسطين ـ إسرائيل بعد ١٩٤٨ ـ وأمثالهم من المغاربة، وأضعافهم من اليمن، وآخرون من مصر وغيرها من الدول العربية والإسلامية، وهؤلاء بلا شك، قد عاشوا، ومازالوا يعيشون، فى إطار السياسة العنصرية الإسرائيلية التى تفرق بين يهود المشرق (السفاراد) ويهود الغرب (الاشكناز) ـ حياة غريبة فى كثير من جوانبها الفكرية والإبداعية والاجتماعية، وقد نبغ منهم أدباء وشعراء أجادوا الكتابة بالعبرية والعربية فى شتى ضروب الأدب.

٣ ـ كان لوجود مثل هؤلاء الأدباء، والباحثين اليهود العرب، أن عبر الأدباء العرب ـ والمصريون على وجه الخصوص ـ الحدود السياسية؟ والمقاطعات الاقتصادية. وذلك من خلال اهتمامهم بكتابات المبدعين العرب، وقيامهم بالعديد من الدراسات، ومن أمثال هؤلاء البروفيسور **شموئيل موريه** والبروفيسور **ساسون سوميخ**، والبروفيسور **شمعون بلاص** وغيرهم.

٤ ـ لقد ساهمت المكانة العالمية التى تبوأها بعض أدباء العربية من أمثال **نجيب محفوظ وطه حسين والحكيم**، فى انتقال تأثير هؤلاء إلى الأدب العبرى المعاصر، على نحو ماسنبينه خلال السطور القادمة.

٥ ـ حمل هؤلاء اليهود المهاجرون من الدول العربية والإسلامية معهم ثقافة إسلامية تشبعوا بها من خلال مئات السنين التى عاشوها هم وآباؤهم وأجدادهم تحت مظلة الإسلام.

مظاهر التأثير العربى والإسلامى

أولا: فى المجال اللغوى.

فى الإطار التطبيقى لدراسة أوجه التأثير العربى والإسلامى فى المجال اللغوى للكتابات الأدبية العبرية، وبخاصة فى الفنون القصصية منها، أمكننا تحديد بعض النقاط منها:

* استخدام صيغ لغوية عربية تخالف ما هو مستخدم فى العبرية، مثل استخدامات اسم الإشارة والمشار إليه بترتيبهما العربى لا العبرى، وقد وجدناها عند معظم الأدباء الذين تناولنا كتاباتهم مثل **سامى ميخائيل وشمعون بلاص ويهودا بورلا وامنون شموش**. كما وجدنا كذلك استخدام أداة النداء **(يا)** وأداة التعريف **(ال)** عند **شموش** وغيره من الكتاب العبرانيين.

* استخدام ألفاظ عربية وإسلامية. ولقد تعددت هذه الاستخدامات لتشمل شتى جوانب الحياة، فوجدنا ألفاظ القرابة مثل: (بنت، ابنى، عمى، خالى)، وألقاب الاحترام مثل: (شيخ. شيخ المشايخ، ست، أفندى، خواجة، مولاى، سيدى)، والكنى مثل: (أبو البنات، أبو الشوارب، أبو فارس).

كما اشتملت كذلك على الوظائف والمهن والحرف مثل: (القنصل، القاضى، الفلاح، الداية، الحفافة)، وألفاظ فنية مثل: (الدبكة والدربكة (الطبلة والقانون، واللحن)، وأخرى إدارية وسياسية مثل: (أمير، ملك، مأمور، مفتى، سلطان، والى) وغيرها.

ومن أبرز هذه الألفاظ مايتعلق بالحياة الإسلامية، إذ عكس الأدب العبرى العديد من هذه الألفاظ والعبارات مثل: (حج، بيرق، إمام، جنة، جهنم، ماشاء الله، إن شاء الله، الله يستر، الله أكبر، سبحانك يارب، استغفر الله، أعوذ بالله من الشيطان، الحمد لله.)....

كما ألقت الحياة العربية بظلالها فى صورة المأكولات والمشروبات التى مازال الكتاب العبرانيون يذكرونها ويتناولونها مثل: (حبة البركة، فستق حلبى، فلفل أحمر، ملبس، أرز بلبن، عيش، مشمش بلدى، ترمس، حمص، كباب، زبدة، رطب، ينسون، عرقسوس، سحلب.)...

ومازالت الملابس العربية بأسمائها تستخدم على صفحات الأدب العبرى المعاصر، إذ نجد العباءة والعقال وأنكوفية، كما نجد الطربوش والملاية والقبقاب.

ثانيا:فى مجال الأدب العربى:

أعرب كثير من أدباء العبرية عن إعجابهم باللغة العربية وقرآنها وأدبها نثراً وشعراً فى العديد من المناسبات، إذ نجد ـ على سبيل المثال ـ **سامى ميخائيل** فى روايته (لجوء: ص ١٢١) يبدى إعجابه بأسلوب القرآن الكريم «الذى يصعب الإتيان بمثله»، كما يبدى إعجابه فى كثير من المواضع بالشعر العربى وفرسانه من أمثال

أبى العلاء المعرى، وبالنثر الحديث عند **طه حسين** وغيره. كما أبدى **شمعون بلاص** فى روايته (وأصبح شيئاً آخر) إعجابه **بطه حسين والعقاد وسلامة موسى**؛ بالإضافة إلى إشارات هنا وهناك، عند بعض أدباء العبرية، إلى جانب من التراث الأدبى العربى ممثلاً فى ملاحم **عنترة** وأبى **زيد الهلالى**.

وهناك جوانب أكثر بروزاً فى مجال تأثير الأدب العربى على الأدب العبرى المعاصر، أهمها استخدام الأدباء العبرانيين لأسلوب المقامة العربية، ذلك الأسلوب الذى وضع أسسه فى العبرية **يهودا الحريزى** المولود فى الأندلس والذى ترجم مقامات الحريرى العربية إلى العبرية مع تحوير يهودى فى النصوص كما كتب مقامات عبرية خالصة، وكتب مقامتين ضمنهما تاريخ الأدب العبرى فى الأندلس، وله مقامة واحدة بالعربية بخط عبرى يحكى فيها رحلته إلى الشرق [٩].

ومن أهم تأثيرات الأدب العربى الحديث على كُتَّاب العبرية المعاصرين، نجد حركة الترجمة النشيطة للعديد من الروايات العربية والمجموعات القصصية لأدباء مصر على وجه الخصوص، فمعظم أعمال **نجيب محفوظ** كالثلاثية (التى ترجمها **سامى ميخائيل**) واللص والكلاب، وحب تحت المطر، وتحت المظلة وقد ترجم إلى العبرية، كما نجد أعمالا أخرى تمت ترجمتها كالأيام **لطه حسين**، وعودة الروح **لتوفيق الحكيم** وغيرها.

ولنأخذ فى هذا المقام نموذجاً واحداً لإبراز تأثير الأدب العربى على الأدب العبرى المعاصر تأثيراً وصل إلى حد التقليد، وهو ما عكسته رواية «أشعب من بغداد» للأديب الإسرائيلى **شمعون بلاص**، والتى جاءت تقليداً لرواية **توفيق الحكيم** : أشعب.

ويرى بعض النقاد [١٠] أن **شمعون بلاص** - اليهودى العراقى - مازال محافظاً على «شرقية» عناصره التى اكتسبها من العالم العربى، وأنه لم يدخل إلى العالم الجديد إلا من باب اللغة فقط، حيث **هجر العربية إلى العبرية**.

إن تأثير الأدب العربى - ممثلاً فى رواية (أشعب) - على **شمعون بلاص**، لم يكن مجرد اقتباس فكرة أو بعض أفكار، وإنما يبدو إنه قد كتبها وأمامه نموذج عربى سابق لروايته، وهو أشعب **لتوفيق الحكيم** [١١]. ومقارنة سريعة لنصىَّ الروايتين العربية **للحكيم** والعبرية **لبلاص** تمدنا بالملاحظات التالية:

الفصل الأول عند **بلاص**، والذى يحمل عنوان «فى بيت أحد البخلاء» (٧ - ١٣) يقابله عند الحكيم «أشعب والكندى البخيل» (٢٤ - ٤٤)، ومضمونهما متشابه.

وخطة خطاب الاحتيال الذى أعده أشعب لحضور أحد الأفراح دون أن توجه له الدعوة، والتى أوردها **بلاص** فى الفصل التاسع عشر (٩٤ - ٩٥) نجدها عند الحكيم أيضاً (١٢٨). والفارق هو أن **بلاص** - طبقاً لعنوان روايته قد جعل مسرح الأحداث فى العراق بينما جعلها **الحكيم** فى اليمن.

كما أن **بلاص** قد أكثر من المبررات على لسان **أشعب** المحتال بشأن عدم كتابة أى شىء فى الخطاب بينما لم يفعل **الحكيم** ذلك. وإذا كان الأب عند **الحكيم** قد اكتشف حيلة أشعب، فقد ظل الأب عند **بلاص** ساذجاً ومستغفلاً وانخدع بحيلة أشعب.

وفى مجال اقتباس **بلاص** لعبارات محددة وردت عند **الحكيم** نجد ما يلى:

«عندى لك ساكن» ، أشعب بلاص: ٧.

«لقد ظفرت لك بساكن»، أشعب **الحكيم**: ٢٨.

«سأحضره الليلة وقت تناول العشاء». أشعب بلاص: ٨.

«وإذا رأيت أن أدعوه الليلة إلى عشائك» أشعب الحكيم: ٢٨.

ونصائح أشعب أمير الطفيليين عند بلاص هى ذاتها عند الحكيم. يقول أشعب بلاص لتلميذه إذا ما ذهب إلى عرس:

«إذا لم تدع إلى وليمة فتصرف كما يتصرف أكثر المدعوين احتراماً. أقبل إلى المائدة التى فى وسط الجلسة، ولا ترضى بما هو على الجوانب. ستحسبك عائلة العريس أنك من ضيوف أهل العروس، وعائلة العروس ستحسبك من أهل العريس». ص:١٦.

أما أشعب الحكيم فيقول لتليمذه:

«إذا دخلنا عرساً فلا تلتفت تلفت المريب، وتخير المجالس، وإن كان العرس كثير الزحام فلتمض ولا تنظر فى عيون الناس، ليظن أهل المرأة أنك من أهل الرجل، ويظن أهل الرجل أنك من أهل المرأة» ص: ١٣٦.

وفى المضامين التى تكاد تتشابه ليس فى شكلها العام وحسب، بل أيضاً فى كلماتها، عندما احتال أشعب وصديقه بنان على الكندى البخيل ليتناولا طعام العشاء فى جلسة طرب صاخبة (بلاص: ١٢، الحكيم: ٤٦ ـ ٤٧).

والاعتراف لأشعب من قبل الطفيليين بالزعامة والإمارة، أورده بلاص (ص: ١٥) شابهاً لما عند الحكيم (ص: ٣٤).

والحديث عن فوائد شراب الماء أثناء الأكل كى يوسع مكاناً للقم زائدة ذكره بلاص (ص: ١٣٥) كما ذكره الحكيم (ص: ١٦).

وعندما أراد بنان وأشعب ترك التطفل والتكسب من العمل الحلال، وخطتهما للصيد التى انتهت بصيد كلبهما لا الظباء، ذكرها بلاص (١٧ ـ ٢٠) وهى عند الحكيم (١٥٤ ـ ١٦٣).

وقصة وقوع الطفيليين فى فخ صاحب الوليمة الذى جعلهم يتجمعون فى غرفة عليا ثم أبعد السلم المؤدى إليها عن مكانه تكاد تتشابه فى كلماتها عند بلاص (٢٠ ـ ٢٤) مع ما أورده الحكيم (١٣٣ ـ ١٣٥)، ولعل الفارق بينهما هو أن صاحب الوليمة بعد أن قدم الطعام للطفيليين خشيُة تهديدهم بإزعاج أمامهم من طعام وشراب، وذلك عند الحكيم، أما بلاص فقد أصيب أشعبه بحالة خذلان أدت إلى رفضه للطعام والشراب.

ونهاية أشعب الحكيم أكثر واقعية تتفق وسمات أشعب الذى لا يقيم وزناً لكرامته واحترامه، وهى إحدى صفات الشخصية الطفيلية. أما أن يشعر بالإهانة، ويرفض مالذ من الطعام والشراب احتجاجاً على ما أصاب كرامته، فهذا ليس من صفات أشعب.

فهذا التغيير فى شخصية أشعب من قبل بلاص لم يكن فى محله، خاصة وأنه ذكر من قبل (ص: ٢٤) أن أشعب قد اعتاد على توجيه الإهانات له.

أما أسماء الشخصيات الواردة فى الروايتين فهى متشابهة أيضاً. فبالإضافة إلى أشعب نجد بنان صديق أشعب الحميم عند بلاص (ص: ٩) كما عند الحكيم (ص:٢٣)، وأبو زيد عند **بلاص**: [11] عند **الحكيم** أيضاً (ص: ٧١)، أما أبو عثمان الكندى البخيل عند **بلاص** (ص:٧) فهو الكندى البخيل عند **الحكيم** (ص: ١٩).

وإذا كانت الأحداث تدور عند **الحكيم** بين اليمن ومكة، أى فى شبه الجزيرة العربية بوجه عام، فإن أبطال **بلاص** قد انتقلوا إلى العراق، ومن ثم استعمل الكاتب أسماء المدن والأماكن العراقية لتتم حبكة الرواية على أنها وقعت فى العراق، ولتتسق مع العنوان الذى اختاره لها.

كما نجد **الحكيم** قد ذكر فى مقدمته إنه اعتمد على كتابات معينة من التراث، صاغ منها قصته (ص:٩). لكن **بلاص** أشار على غلاف روايته الداخلى بأن صورة أشعب الطفيلى قد استمدها من الأدب العربى الكلاسيكى.

ومع التسليم بوجود هذه الصورة الطريفة فى الأدب العربى الإسرائيلى، فإن **شمعون بلاص** - على نحو ما بيّنا آنفاً - قد رسم جوانب عديدة من شخصية أشعب والمحيطين به طبقاً لما عند **الحكيم**، فالتشابه بين العملين لايرجع - فى رأينا - لاتفاقهما فى المصدر، بقدر ما يرجع إلى تقليد أحدهما للآخر، ولما كان **الحكيم** أسبق، فإن المرجح هو تأثر **بلاص** بنموذج أشعب عند **توفيق الحكيم**.

ثالثاً:فى مجال المفاهيم الإسلامية:

بعيداً عن الألفاظ والعبارات الإسلامية التى شقت طريقها إلى الأدب العبرى المعاصر على نحو ما بيّنا فى ثنايا هذه الدراسة، هناك مفاهيم إسلامية واضحة نجدها كذلك فى هذا الأدب.

فالكاتب العبرى **سامى ميخائيل** يعرض لمفهوم النظافة فى الإسلام وتوصية الرسول بالنظافة (حفنة من الضباب: ٢٤)، بل راح يقسم لنا الماء حسبما ورد فى كتب الفقه الإسلامى (حفنة من الضباب: ١٨٧).

وقد نجد ترجمة لمعانى آية كريمة فى حوار من الحوارات التى يسوقها الكاتب على نحو ما وجدناه فى روايته «حفنة من الضباب»، ص: ١٨٢، حيث تكاد كلماته تتشابه تماماً مع الآية الكريمة «وترى الملائكة حافين من حول العرش يسبحون بحمد ربهم وقضى بينهم بالحق وقيل الحمد الله رب العالمين» الزمر: ٧٥، وفى موضوع آخر من الرواية نفسها (ص: ١٩) نجد تأثراً واضحاً بسورة الناس.

وأوصاف الجنة التى يذكرها **سامى ميخائيل** فى العديد من المواضع غير معروفة فى التراث اليهودى، وإنما هى ذاتها الأوصاف الواردة فى كثير من الآيات (لجوء: ١٣٧ - ١٣٨).

ويبدو واضحاً تأثير المفاهيم الإسلامية على الأدب العبرى الحديث منذ أوائل هذا القرن وحتى وقتنا هذا، وذلك من خلال ماطرحه **يهودا بورلا**، وما عرضه **شمعون بلاص** مما يؤكد استمرارية هذا التأثير.

ففى قصة (الملكة) **ليهودا بورلا** (١٢)، ينعكس المفهوم الإسلامى للقدر من خلال عبارات واضحة مثل: «وإذا أراد الله أن يعطى للمرء فهو قادر على ذلك»؛ «فالقدر بيد الله وحده»، «سيكون كل شىء على مايرام بإذن الله، فهو المقدر والمنظم، ومن يعرف سبله ؟!».

كما ارتبطت العديد من أحداث قصة (فضائح) **ليهودا بورلا** كذلك بالقدر، وما يخبئه للإنسان، بل إن تعليل الحبكة فيها يستند بصفة أساسية على قضاء الله وقدره فى تصريف الأمور.

أما عند **شمعون بلاص**، فقد وجدنا فى روايته «وأصبح شيئا آخر» والتى صدرت فى التسعينيات، مجموعة من المفاهيم الإسلامية كذلك، أبرزها القدر.

كما يبدو واضحاً تأثير المفهوم الإسلامى الخاص بتطهير الإنسان من ذنوبه من خلال الابتلاء والفتن، فهو لا يرى فيما يلحق بالمرء من أذى عقاباً له كما يعتقد البعض، وإنما يرى فى ذلك بلاءاً واختباراً لإيمانه، يخرج منه متطهراً من آثامه ، وهذا المفهوم يتفق تماماً والآية الكريمة: «ألم. أحسب الناس أن يتركوا أن يقولوا آمنا وهم لايفتنون» العنكبوت: ١ - ٢.

كما يتفق وما جاء فى الحديث الصحيح الذى رواه الترمذى عن أبى هريرة رضى الله عنه، إن رسول الله ﷺ قال: «لايزال البلاء بالمؤمن والمؤمنة فى نفسه وولده وماله، حتى يلقى الله تعالى وماعليه خطيئة».

رابعا:أثر البيئة العربية فى الأدب العبرى المعاصر.

يعتبر الناقد الفرنسى «**هيبولت تين**» من أبرز القائلين بأثر البيئة الحتمى على الأدب. ففى مقدمته الشهيرة المؤلفة فى الأدب الإنجليزى، والتى نُشرت عام ١٨٦٣ جاء «**تين**» بنظرية أقر فيها بتأثر الأدب بثلاثة عوامل هى الجنس والزمان والبيئة، وهو يرى فى هذا الإطار أن الإنسان خاضع لأوضاع حتمية فى بيئته تتحكم فى الأدب وفى الحياة العقلية بصورة عامة، وهو فى مذهبه هذا متأثر بنظرية **هيجل**، وكلاهما قد اعتنق مذهب **ابن خلدون** فى هذا المقام.

ولقد كان تأثير البيئة العربية والإسلامية واضحاً فى الأدب العبرى المعاصر، حيث حفلت روايات عديدة بنماذج شتى تعكس جوانب متعددة ومتنوعة من هذا التأثير، تمثلت فى المفاهيم والعادات والتقاليد العربية والإسلامية، بالإضافة إلى الأمثال الشعبية ولقد عكست العلاقات الزوجية ومايتعلق بها كثيراً من هذه الجوانب، إذ نجد على سبيل المثال الكتابات العبرية المعاصرة تعرض لمفاهيم خاصة بالبيئة التى ظهرت فيها مثل عزوف الأسرة عن تزويج البنت الصغرى قبل الكبرى، إذ يعتقد أن ذلك قد يؤدى إلى «عنوسة» الكبرى، حيث يرفض الشباب التقدم إليها خوفاً من وجود «علل» أدت إلى زواج الصغرى قبلها، وهذا ما عبر عنه الكاتب العبرى **شالوم درويش** فى روايته «فرايم».

كما وجدنا مراحل تزويج البنت فى البيئة العربية قد انعكست فى هذه الكتابات إذ تبدأ برؤية العروس، وزيارة وفد نسائى من أهل العريس ومايتبع ذلك من عملية «فحص» للفتاة، ثم الاتفاق على تفاصيل الزواج، وليلة الحنة التى أفاض الأدباء العبرانيون فى وصفها، ثم احتفالات الزواج وليلة الدخلة والاهتمام بعذرية الفتاة، وإشهار ذلك فى «الصباحية».

كل ذلك وجدناه بتفصيل وإسهاب فى كتابات **يهودا بورلا وشالوم درويش** وغيرهما.

وفى إطار عادات المأكل والمشرب والملبس، وجدنا تصويراً دقيقاً لها على صفحات الأدب العبرى ممثلاً فى **إسحاق شامى ويهودا بورلا وأمنون شموش** وغيرهم، ووجدنا مجموعة قصصية كاملة عن الخيول ومكانتها فى الحياة العربية ضمن كتابات **إسحاق شامى**.

أما الأمثال الشعبية، فقد وجدت لها صدى فى الأدب العبرى، فوجدنا العديد منها فى صورته العربية وبخاصة فى كتابات **شمعون بلاص وسامى ميخائيل ويهودا بورلا** وغيرهم، ومن هذه الأمثال نذكر بعضاً مما أورده **سامى ميخائيل**:

لا يلدغ الحكيم من جحر واحد مرتين (مع استبدال كلمة الحكيم بالمؤمن) وذلك فى رواية لجوء، ص.١١.

اعط العيش لخبازه، لجوء، ص: ٣٣٤.

ابعد عن الشرُّ واضحك له، وهى فى الأصل وغنِّ له، لجوء، ص: ٣٩.

القشةُ التى قصمت ظهر البعير، متساوون ومتساوون أكثر، ص: ١٠٩

الحب أعمى، متساوون ومتساوون أكثر، ص: ١٤٣.

كما نجد نماذج من الأمثال الشعبية عند شمعون **بلاص** أيضاً منها:

كل واحد السبع ياكل بيه سنة، وهو مثل عراقى شعبى، يوحى بقوة الشخص المضروب به المثل، أى أن الأسد يعود أكثر من مرة ليأكل من لحمه خلال سنة كاملة، رواية المعبرة،ص: ٩٢.

السجن للرجال، وقد ورد فى رواية المعبرة، ص ١٨٣ ورواية غرفة مقفلة، ص: ٤٠.

أما عند **يهودا بورلا** فقد كثُرت الأمثال الشعبية العربية، ولعل هذا يرجع إلى كثرة الشخصيات النسائية فى رواياته، حيث تميز هذه الظاهرة ـ ظاهرة ضرب الأمثال ـ المرأة العربية بوجه عام. ومن هذه الأمثال نجد:

اسأل على الجار قبل الدار، مجموعة «الغانية»، ص: ٥٢ ـ ٥٣.

اللى فات مات، المجموعة السابقة، ص: ٥٤.

من فمك للسماء، المجموعة السابقة، ص: ٧٠.

عصفور باليد أفضل من مائة بالهواء، رواية «زوجته المكروهة»، ص: ٥٤.

الخاتمة.

وهكذا تتضح لنا من خلال العرض السابق حقيقتان تمثلتا فى تحديد مصادر التأثير العربى والإسلامى، وتحديد مظاهره. أما مصادره فهى البيئة الفلسطينية العربية، والمهاجرون اليهود العرب، وشهرة الأدباء العرب وعالميتهم. وأما مظاهره فقد وجدناها فى استخدام الألفاظ العربية والصيغ اللغوية العربية أيضا، وكذلك وجدناها فى تأثير الأدب العربى الكلاسيكى والمعاصر، كما وقفنا على أثار واضحة للمفاهيم الإسلامية، بالإضافة إلى العادات والتقاليد العربية، واستخدام الأمثال الشعبية العربية بصورة ملحوظة.

ولا أزعم أننى فى هذه العجالة قد وفيّت الموضوع حقه، وإنما من المؤكد أننى قد أسهمت فى فتح باب جديد من أبواب الدراسات المقارنة، التى بحاجة إلى جهود الباحثين، لندرك عظمة أدبنا وتراثنا، وما فيهما من عوامل جذب للآخرين.

الهوامش:

١ ـ أولريش فايسشتاين ، التأثير والتقليد، ترجمة مصطفى ماهر، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثالث ١٩٨٣، ص: ١٩.

٢ ـ مكارم الغمرى، مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى، عالم المعرفة العدد ١٥٥، الكويت، نوفمبر، ١٩٩١، ص: ٢٤.

٣ ـ ألكساندر ديما، مبادئ علم الأدب المقارن، ترجمة : محمد يونس، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص: ١٢٠ ـ ١٢١.

٤ ـ م. ميخائيلوف، «شيللر فى ترجمة الأدباء الروس» ، أعمال ميخائيلوف، جـ٣، موسكو، ١٩٥٨، ص: ٤٨، نقلاً عن مكارم الغمرى، المرجع السابق،

٥ ـ انظر فى ذلك:د سمير سرحان، مفهوم التأثير، مجلة فصول، المرجع السابق، ص: ٩٣.
٦ ـ فان تيجم، الأدب المقارن، ترجمة: سامى الدروبى، دار الفكر العربى، القاهرة، د. ت، ص: ٩٧ وما بعدها.
٧ ـ Shaw, J., Literary Imdeltedness and comparative Literay Studies, in Gomparative Literatue Method and Perspective, Navton Illinais univesity Press 1961, p. bi.

نقلا عن: مكارم الغمرى، المرجع السابق، ص: ٢٧.
٨ ـ **ڤايسشتاين**، المرجع السابق، ص: ٢٠. ولمزيد من المعلومات حول نظرية المحاكاة انظر: محمد غنيمى هلال، دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ص: ٧؛ سهير القلماوى، من الأدب (١) المحاكاة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.
٩ ـ انظر: محمد بحر عبد المجيد، اليهود فى الأندلس، المكتبة الثقافية، العدد ٢٣٧، القاهرة، ١٩٧٠ ص: ٩ وما بعدها.
١٠ ـ رياض بيدس، «الأنا» فى مواجهة العالم، وشئون فلسطينية، العدد ١٨٠، يونيو ١٩٨٨، ص: ١٠.
١١ ـ توفيق الحكيم، أشعب، القاهرة، د.ت.
١٢ ـ شفيق البقاعى، الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس (فى الأدب المقارن، بيروت، ١٩٨٥، ص: ٢٠٥ ـ ٢٨٢.



ساسون سوميخ
ت: صلاح أبونار



مساهمة اليهود المصريين في الثقافة العربية الحديثة

ساسون سوميخ: ولد فى بغداد وهاجر إلى إسرائيل عام ١٩٥١. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكسفورد، ويشغل حاليا منصب أستاذ الأدب العربى فى جامعة تل ابيب وأستاذ كرسى هالوس للأدب العربى. عمل استاذا زائرا للأدب العربى فى جامعة برينستون، وزميلا زائرا فى كلية سانت أنتونى وجامعة اوكسفورد. يعتبر من أبرز المتخصصين فى ادب **نجيب محفوظ ويوسف إدريس**.

شهد النصف الأول من القرن العشرين اتجاها واضحا، فى إطاره جاهد أعضاء الجماعات اليهودية المختلفة فى الشرق الأوسط من أجل المشاركة فى تطور ثقافة عربية حديثة. ففى العراق وسوريا ولبنان وبلدان أخرى، أصبح الشباب اليهودى - وذلك حينما كان المناخ الاجتماعى والسياسى يسمحان بذلك - مشاركاً فى الأنشطة الأدبية والصحفية. ولقد استخدم العديد من هؤلاء المثقفين، تمكنهم من اللغات الأوربية علاوة على معرفتهم الوثيقة باللغة العربية، من أجل إنتاج مجموعة متنوعة من الأعمال الأدبية المترجمة والمؤلفة.(١)

ولكن فى مصر كان أفراد تلك الجماعات أقل بروزا فى المجال الأدبى. فمن واقع تاريخها وتكوينها الخاص، وبالرغم من جذورها الشرق أوسطية الغالبة، نجد أن غالبية أفرادها من ذوى التوجة الثقافى الأوروبى الواضح، ويستخدمون الفرنسية وغيرها من اللغات بوصفها وسيطهم الثقافى الأساسى. كما اتجهت مدارسهم إلى تفضيل الفرنسية على أنها أساسية للتعليم، وداخل الكثير من المنازل حلت الفرنسية تدريجيا وفى كل استخدامات الحياة اليومية، محل العربية وغيرها من اللغات المستخدمة مثل: اللادينو، اليديشيه، الإيطالية.

والواقع أن تلك التطورات توضح لنا لماذا فشلت الجماعات اليهودية المصرية فى هذا القرن، فى إنتاج أعمال أدبية تضارع فى مكانتها وتأثيرها، أعمال تلك الشخصية اليهودية البارزة التى ظهرت فى القرن السابق: **يعقوب صنوع [جيمس صنوا]**.(٢)

فهذا القرن نادرا ما أنتج أى مؤلف يهودى مصرى ذى أهمية وشهرة، ساهمت كتاباته العربية فى تطور

الأجناس الأدبية العربية الجديدة، مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر الحديث، أو النقد الأدبى. وحتى فى ترجمة الأدب العالمى إلى العربية، وهو نشاط كانت له نتائجه الضخمة فى تاريخ النهضة العربية الحديثة، وسنجد أن اليهود لعبوا دوراً أقل أهمية وبروزاً بمراحل من دور المهاجرين المسيحيين الشوام.(٣)

ولايعنى ما سبق أن اليهود لم يكونوا نشطين فى المجالات الأدبية. فهناك عدد من المؤلفين والصحفيين والعلماء اليهود المصريين، الذين كتبوا باللغات الأوروبية وحققوا شهرة فى الثقافات غير العربية، وعلى سبيل المثال: **إدموند جابى** (ولد فى ١٩١٢) فى فرنسا، **وجاكلين كاهانوف** ١٧ ـ ١٩٧٩ فى إسرائيل. ولكن هؤلاء لا يمكن ضمهم إلى مجال دراستنا، التى تركز على المساهمة اليهودية فى الثقافة العربية الحديثة. وعلى نحو مشابه فإن النشاط الأدبى الموجه إلى جمهور يهودى خاص، مثل الجرائد والمجلات الصادرة بالعبرية واللغات الأخرى التى كرست جهدها لقضايا ومشاكل الجماعات اليهودية (٤) . (على سبيل المثال: مجلة الشمس العربية فى الثلاثينيات والأربعينيات) (٥)، يقع بدوره خارج نطاق مقالتنا، التى تهتم أساسا بالأنشطة الثقافية الساعية بوعى أن تصبح جزءا من مساهمة فى الحياة الثقافية العامة فى مصر الحديثة. وبهذا المعنى كان الدور اليهودى، كما سنوضح فيما يلى، غير مؤثر وذلك على الأقل فى مجال الإنتاج الأدبى.

وربما كانت هناك بعض الاستثناءات مثل حالة **مراد فرج**، وهو يهودى قرأنى ولد بالقاهرة ١٨٦٦ ومات بها ١٩٥٦، وعُرف واشتهر بوصفه شاعراً غزير الإنتاج وكاتب مقالات وواضع معاجم.(٦) ولكنه رغم ذلك لم يصبح وجها أدبيا بارزا، كما سنرى فى الجزء الثانى من دراستنا.

الموسيقى، السينما، النشر والحياة الأدبية

إن الأدب بالمعنى المحدد للكلمة، لايمثل سوى مكون واحد من مكونات المشهد الثقافى. والحياة الثقافية تحتوى على أنشطة أخرى، بعضها كالمسرح يرتبط بالأدب، والآخر كالموسيقى مستقل عنه تماما. وفى إطار العديد من تلك الأنشطة الثقافية، كانت مساهمة اليهود أبرز من أن يتم تجاهلها.

ولقد كانت الموسيقى أحد الفنون التى برز فيها اليهود بوضوح. وهنا تخطر على بالنا أسماء يهودية كثيرة، فى مجال التأليف الموسيقى والغناء والتمثيل، لكنى سأكتفى بالحديث عن واحد منهم هو **داود حسنى**. وفى ظنى أنى لست مؤهلا لتقييم دوره فى تطور الموسيقى العربية، لكنهم فى مصر نفسها يرددون اسمه باعتباره واحداً من الموسيقيين الكبار، فقد لعب بالمشاركة مع **سيد درويش وكامل الخلعى** ـ دوراً رئيسيا فى بعث وتشكيل الموسيقى المصرية فى العقود الأولى لقرننا الحالى. ومن الواضح أن **داود حسنى** جدد وأبدع فى عدة جوانب، لم يكن أقلها مساهمته فى نشأة وانطلاقة المسرح الموسيقى. وينسب إليه أيضا أنه أول مصرى يؤلف أوبرا كاملة: ليلة كليوباترا، التى كتبت وعُرضت للمرة الأولى حوالى ١٩١٩. وكان النص من تأليف طالب الطب الشاب **حسين فوزى** (ولد عام ١٩٠٠)، الذى سيصبح فيما بعد واحداً من أبرز المثقفين

المصريين. وكان **فوزى** قد توجه إلى **درويش والخلعى** أولا، ولكن الأول طلب أجراً باهظاً ورفض الثانى بحجة أن المؤلف الشاب تخلى عن المعايير التقليدية للعروض الشعرية بانتقاله من بحر إلى آخر. وفى النهاية التقى **فوزى** بـ : **داود حسنى**، ووجد فيه الملحن المثالى لموضوعه. وبعد ستين عاما من تلك الوقائع، تحدث فوزى عنها متذكرا صديقه الملحن القديم: «هذا الرجل الشرقى: **داود حسنى**، وافق على تلحين موسيقى الأوبرا التى كتبتها بعد أن عرفت وعايشت فن الأوبرا الحديثة. فوضع موسيقى شرقية تضارع المعايير العالمية لموسيقى الأوبرا. كانت مناظر لكهنة إيزيس يتعبدون، وأخرى لصراعات ومعارك، وكلها حافلة بالغناء من أولها لآخرها».(٧)

ويتحدث علماء ومؤرخو الموسيقى المصريون دوما عن **داود حسنى** بتوقير. ودوما تشهد القاهرة احتفالات بتراثه الموسيقى، ومازالت لأغانيه شعبية واسعة فى العالم العربى. وهو ليس اليهودى المصرى الوحيد، الذى مارس التلحين وحقق شهرة (٨) ، والأدق إنه يمثل ذروة تقليد عميق الجذور داخل اليهود المصريين.

وهناك مجال آخر لعب فيه اليهود دوراً مميزاً. وهو السينما المصرية. فهناك ممثلون وعلى الأخص ممثلات، ومخرجون، ومنتجون، وكتاب سيناريو، وفنيون. إلا أن هناك شخصا أجدر بالذكر لدوره الريادى الفعلى هو **توجو مزراحى**. وفى تاريخ شعبى للسينما المصرية كتبه **سعد الدين توفيق** ١٩٦٩، جاء أنه فى الأعوام السابقة على تأسيس استديو مصر ١٩٣٦، كان هناك ثلاثه رجال شكلوا الريادة الحقيقية للسينما المصرية: **محمد كريم واحمد جلال وتوجو مزراحى**. والأخير اشتهر فى مطلع مسيرته المهنية باسم **احمد المشرقى**، **والمشرقى** هى المماثل العربى لمزراحى.أنتج مزراحى فيلمه الأول «الكوكايين» عام ١٩٣٠، وناقش فيه آثار المخدرات المدمرة على الطبقات العاملة. وفى ١٩٣١ أنتج فيلمه الثانى بعنوان ١٠٠٥. أما فيلمه الثالث «أولاد مصر» ١٩٣٣، فيمثل أهم أفلامه فى تلك المرحلة. يصف **سعد الدين توفيق** الفيلم الأخير بقوله إنه «أول فيلم سيكولوجى فى السينما المصرية»، وفيه لم يكن هو المنتج فقط بل أيضا المخرج والسيناريست والممثل الرئيسى. كما يؤكد **سعد الدين توفيق** أن تمكن مزراحى من اللغة السينمائية يظهر فى كل أفلامه. (٩)

ولقد ساهم يهود مصر أيضا فى الثقافة العربية من خلال نشاطهم فى مجال الطباعة والنشر. وكان لصناعة الطباعة والنشر أهمية كبيرة فى عملية الإحياء الأدبى فى مصر، إذ كانت وسيلة لتقوية مكانتها فى القيادة الثقافية للعرب. ومنذ بداية القرن وربما قبل ذلك، حملت كثير من مؤسسات الطباعة المصرية أسماءً يهودية مميزة، مثل آشر وروزنتال ومزراحى ووانيشتين ودانينو. ومن المحتمل وجود مطابع أخرى تحمل أسماء لاتكشف هوية مالكيها اليهودية. وينتمى إلى الفئة الأخيرة «دار الكاتب العربى»، التى لم تعمر طويلا ولكنها كانت نشطة وفعالة للغاية، وانتهى وجودها ١٩٤٨ باغلاق السلطات لها. إن قصة تلك المؤسسة التى امتلكها الأخوان هرارى، وظروف نهايتها وإغلاقها، لاتزال فى حاجة إلى تناول. إلا أن دورها فى تنشيط صناعة الكتاب العربى موضع تقدير عام. فعندما أصدرت مجلة «الكاتب المصرى»، وهى شهرية أدبية رفيعة المستوى كان يرأس تحريرها **طه حسين**. كما عمل طه حسين أيضا مستشاراً للأخوين هرارى، وذلك فيما يتعلق بسياسة نشر الأعمال

الأدبية، وعلى الأخص ترجمة عيون الأدب العالمى إلى العربية. ولقد نتج عن هذا التعاون نشر بعض كتابات الأدب الأوروبى، رفيعة المستوى، فى ترجمات مثالية راقية. ووفقا لما أورده **لويس عوض**: «لو قدر لتلك الدار أن يستمر نشاطها لأكثر من عامين، لكان فى مقدور طه حسين أن يكرر فى الأربعينيات، ذلك العمل العظيم الذى أنجزه الطهطاوى فى أربعينيات ١٩٨٩».(١٠)

وإذا اتجهنا صوب الأدب بالمعنى الحقيقي، وجدنا أن بروز قلة من اليهود فى مجال الأدب العربى الحديث لايعنى غياب اهتمامهم به. فرغم أن غالبيتهم تكلموا ودرسوا وكتبوا باللغات الأجنبية، فقد كان لديهم اهتمام قوى بالأدب العربى. وما سبق يصح على الأخص بالنسبة لليهود القرائيين، لكنه يصح أيضا بالنسبة لغيرهم. ويكفى هنا أن نذكر أنه عند تأسيس مجمع اللغة العربية ١٩٣٢، كان أحد مؤسسيه الحاخام الأكبر **حاييم ناحوم**. ومن الجائز تماما أن أحد أسباب تأهله للعضوية، معرفته بلغات سامية أخرى كالعبرية والآرامية. ولكن معرفته الواسعة بالعربية لم تكن عاملاً أقل فى ذلك.

ونجد مؤشراً على اهتمامهم بتطور الأدب العربى الحديث، فى مصادفتنا لشباب يهودى شاركوا فى جماعات الأدب الطليعى والصالونات الأدبية. وسوف أشير هنا باختصار إلى حالتين، مصدرهما بعض المذكرات الأدبية المصرية. تعود الأولى الى العشرينيات، حيث نجد أدباء ومثقفين قاهريين شبان قد تعودوا الالتقاء فى مقهى قاهرى مميز. وقدر لتلك الجماعة أن تُعرف فيما بعد باسم المدرسة الحديثة، وكان من أعضائها مؤلفون بارزون وآخرون سيصبحون مؤلفين، مثل: **يحيى حقى ومحمد تيمور وطاهر لاشين واحمد خيرى سعيد وحسين فوزى**. وخلقت تلك المدرسة قوة دفع حيوية، ساهمت فى تطور القصة القصيرة وتحديث الرواية العربية ككل. (١١) وكان من أعضاء المدرسة «شالوم داود بن مسعودة»، وهو طبيب يهودى شاب [هل كان قرائياً؟]، تكررت الإشارة إليه فى كتابات **حسين فوزى**، الذى يصفه بأنه «فيلسوف المدرسة وطبيبها المجلّى».(١٢) أما الحالة الثانية فكانت فى صالون **العقاد**. وفى كتاب صدر حديثا للكاتب والصحفى المعروف **انيس منصور**، نجد رواية لحادث من المرجح حدوثه فى منتصف الخمسينيات.فقبيل هجرتها جاءت إلى **العقاد** عائلة يهودية تودعه الوداع الأخير، وبعد انصرافهم تحدث **العقاد** ساخراً عن اليهودية والصهيونية. فما كان من شاب يهودى يدعى **هرارى**، كان مواظباً على صالون **العقاد**، إلا أن رد بخطاب عاطفى حماسى دفاعا عن الآمال القومية لشعبه. وكان من الواضح، كما يذكر **انيس منصور**، أن العقاد قد تأثر [أو انزعج] بعمق مما سمعه.(١٣)

ومن المرجح أن الحالتين السابقتين لا تمثلان ظاهرة استثنائية، وبالتالى فمن الراجح أيضا وجود شباب يهود فى الجماعات والحلقات الأدبية الأخرى. فعلى سبيل المثال من المعروف أن اليهود لعبوا دوراً كبيراً فى الصالونات الثقافية اليسارية (١٤)، بينما نجدهم أيضا مرتبطين بدوائر ثقافية غير يسارية، كما هو الحال فى صالون العقاد.

مــراد فرج

بالرغم من مشاركة العديد من اليهود فى مختلف الحياة الثقافية، خلال النصف الأول من القرن الحالى، فإن **مراد فرج** كان المؤلف اليهودى الوحيد المشهور الذى يكتب باللغة العربية. مات **فرج** فى القاهرة عام ١٩٥٦ بعد بلوغه التسعين، تاركا خلفه تراثا من الكتابات يبلغ ٢٥ كتابا منشوراً.(١٥)



فى مطلع القرن قام **فرج**، وهو محام بالتدريب، بتحرير مجلة طائفية قرائية دعاها «التهذيب»، نشر فيها مقالاته الأولى. وفى أعقاب ذلك أضحى مساهما منتظما فى صحف ودوريات مصرية مختلفة. فظهرت مقالاته وقصائده فى عدة منابر، كان بينها «الجريدة» صحيفة **لطفى السيد** و«المؤيد» صحيفة **على يوسف**، وهما صحيفتان ظهرتا فى العقدين السابقين على الحرب الأولى، وشكلتا طلائع مرحلة تاريخية جديدة. وفيما بين ١٩١٢ و١٩٣٥ نشر الكاتب مجموعات من قصائده ومقالاته فى سلسلة من الكتب، تناول الكثير منها الموضوعات اليهودية ـ القرائية: اللاهوت، والقانون، والتفسير التوراتى، وفيلولوجيا اللغتين العبرية والعربية، والشعراء اليهود العرب فى العصور الوسطى، والقضايا القانونية المعاصرة، والمجادلات السياسية، وموضوعات أخرى. وبالتعاون مع ابنه توفيق طالب الحقوق فى هذه الفترة، ترجم رواية [ربما عن الفرنسية] دعاها «النهليست فى روسيا».(١٦) وله تراجم أخرى منها: حكم سليمان ١٩٣٨، والرواية العبرية «حب صهيون» التى كتبها عام ١٨٥٣ المؤلف اليهودى التنويرى **افراهام مابو**.(١٧)

وفى الصفحات التالية سأقتصر على تحليل شكل ومحتوى الكتابات، التى استهدفت مخاطبة القراء المصريين عامة وليس أفراد الجماعة اليهودية، وأيضا تقييم إنتاجه الأدبى فى إطار الأدب العربى الحديث. فنجد كتابه الأول الموجه إلى عامة القراء، فى مجموعة مقالاته المعنونة «مقالات مراد».(١٨) فى الكثرة الغالبة من مقالات الكتاب البالغة خمسة وخمسين مقالا، يكتب بروح المصلح المطالب بإصلاحات جذرية فى العلاقات بين الأفراد والطوائف الدينية. ويطالب بنى وطنه بهجر سلوكيات ومعايير اجتماعية أضحت فيما يرى قبيحة ومضرة بالبنيان الاجتماعى. وهناك مقالات عديدة تناقش موضوعات مجردة، مثل: السعادة والاتصال الاجتماعى والإيمان والهرطقة والانتحار وما يماثل ذلك. ومما يثير الدهشة فى تلك المقالات، فشلها أن تعكس وتظهر القضايا السياسية المعاصرة. ويجب أن نذكر أن الكثير منها كتب خلال الفترة، التى وقع فيها حادث دنشواى وتداعياته، أى: تصرفات كرومر المثيرة للخلاف، اغتيال بطرس غالى، وحوادث اجتماعية وسياسية أخرى جاءت رد فعل للتطورات السابقة. وبعض تلك القضايا يشير إليها أحيانا فى قصائده، لكنها تغيب عن صفحات مقالاته. ولكن هناك استثناء، يتمثل فى مقالة طويلة عنوانها «حرب الوطن».(١٩) يذكر فيها بشكل عابر **بطرس غالى** ويصفه بالوطنية والدفاع الصلب عن الوحدة الوطنية(٢٠) وهى مقالة جديرة بالملاحظة لأنها تمثل دعوة

حـارة للمـصـريين المسلمين، لأن يعـاملوا مـواطنيـهم المسيحيين واليهود بروح التسامح والمساواة. ويطرح أمام القراء نموذج جمعية تركيا الفتاة، التى أعلنت المساواة بين الديانات والأعراق.[٢١] ثم يدين هؤلاء الذين يرفضون استخدام عبارة «ورحمة الله» مع غير المسلمين، وبالطبع يمتدح سياسة محررى صحيفة «الجريدة» لسماحهم بنشر إعلانات عن وفيات اليهود والمسيحيين.[٢٢] وفى موقع آخر من مقالته، يرفض تفسير آية «ولاتؤمنوا إلا لمن اتبع دينكم» بكونها تعنى «لاتثقوا إلا فى هؤلاء الذين ينتمون لدينكم»، قائلا إنها ليست من كلام الله بل اقتبست من تعاليم أعداء الإسلام وضمنت فى القرآن لهدف محدد هو دحض وإدانة مضمونها.(*) ويبدو أن **لطفى السيد** كان حريصا على نشر افكار **مراد فرج**، بوصفها جزءاً من اتجاه «الجريدة» نحو دعم الوحدة الوطنية وتشجيع الحوار بين الأديان فى المجتمع المصرى. ومن جانبه استخدم **فرج** «الجريدة» منبراً للنقاش بأسلوب حذر، مشدداً على المصالح العامة المشتركة بدلا من الاختلافات والصراعات .

ورغم أن أسلوب وبنية مقالاته اتسما بالحداثة الكاملة، سنجد أن المؤلف كان أقل تضلعا فى الثقافة العربية بالمقارنة ببعض معاصريه، مثل **يعقوب صروف وفرح انطون ونيقولا الحداد**. فلا نجد إلا نادراً أى إشارة إلى فلاسفة أوروبين، أو مؤلفين أو كتب غربية، رغم أن هناك ذكر لرحلة إلى باريس.[٢٤] وفى كلمات أخرى يصعب أن نعزو إليه، محاولة إدخال المفاهيم الغربية والتطلعات الحديثة إلى مصر. كما لايمكن تصنيفه على أنه من رواد التحديث، كما هو حال المهاجرين الشوام المسيحيين، أو كما هو حال معاصريه المصريين المسلمين مثل **فتحى زغلول وقاسم امين**.

وإذا انتقلنا إلى الشعر فسنجده منشورا فى **«ديوان فرج»** الذى ظهر فى أربعة أجزاء فيما بين ١٩١٢ - ١٩٣٥، علاوة على **«القدسيات»** ١٩٢٣ الذى احتوى قصائد ونصوصاً نثرية. إن القصائد قد نظمت بأسلوب كلاسيكى جديد، وإن كانت كلماتها كثيرا ما تكون أقل قدما، من تلك التى استخدمها كثير من الشعراء الكلاسيكيين الجدد فى أيامه والبؤرة الموضوعية تتغير من جزء إلى آخر، لكننا نلمس أيضا حضوراً دائماً لكثير من الموضوعات والاتجاهات. وتتناول قصائد الجزء الأول ١٩١٢ [٢٥] موضوعات مقالاته نفسها، أى التأملات فى الحياة والمصير والحب والموت، والقضايا الاجتماعية والأخلاقية. وكما كانت العادة فى تلك الفترة، احتوى الديوان على قصائد تعلق على الأحداث الجارية، علاوة على قصائد الرثاء والمديح. وفى الجزء الأول قصيدة كتبت بمناسبة رحيل كرومر ١٩٠٧، [٢٦] تذكرنا فوراً - على الأقل فى مضمونها وإيقاعها - بقصيدة شوقى الشهيرة فى المناسبة نفسها. فكلاهما يوبخان كرومر على ملاحظاته الانتقادية الموجهة إلى المصريين. إلا أن قصيدة **فرج** تفتقر إلى سخرية شوقى ذات الحدين التى أضفت على قصيدته أثرها الدائم. والواقع أن قصيدة فرج يمكن وصفها على أنها مقال صيغ شعراً، وتفصح عن رغبته فى إعلان توحده مع العواطف القومية. وفى الجزء ذاته، تظهر أحيانا الموضوعات ذات المضمون اليهودى، لكنها تظل على العموم هامشية. والقصيدة

* أثرنا للامانة الابقاء على هذه العبارة الجارحة لشعورنا. وغير الصحيحة بالطبع

الوحيدة التى تناولت موضوعاً يهودياً على وجه الحصر، كتبها على إنها ردُ فعل على حوادث تهمة الدم فى بور سعيد عام ١٩٠٢. (٢٧)

إن بقية أجزاء الديوان التى ظهرت فى العشرينيات والثلاثينيات، تشبه الجزء الأول فى أسلوبها وبنيانها العام، لكنها تتميز بكون الموضوعات اليهودية أكثر مركزية على نحو ملحوظ. وهذا ينطبق على وجه الخصوص، على ديوان «القدسيات» الصادر ١٩٢٣،(٢٨) والذى خصص بكامله للموضوعات اليهودية. هنا يتفاخر الشاعر بيهوديته، مطالبا بنى وطنه بالمساواة والتضامن والكثير من قصائد ديوان القدسيات، وأيضا نصوصه النثرية الواردة فى نهايته، تتناول المشروع الصهيونى فى فلسطين، مفصحة عن توحد الشاعر معه. وللقدسيات صلة بمقالتنا، رغم سيطرة المضمون اليهودى عليها، من واقع إنها لاتخاطب اليهود فحسب. ذلك أن الكتاب فى شعره ونثره، استهدف طرح مشاكل اليهود وآمالهم على الجمهور العام. فاتسمت قصائد عديدة منه بالطابع الجدالى، كما نجد إشارات متكررة إلى الأخوة العربية - اليهودية والأخوة الإسلامية - اليهودية، أخوة مصدرها وحدة الأصول التاريخية وتشابه التقاليد وقرابة اللغة. (٢٩) وحتى أكثر تلك القصائد صراحة فى نزوعها الصهيونى، تحركها رغبة الشاعر أن يقنع مواطنيه المصريين بعدالة وشرعية الآمال القومية اليهودية.

وتعطى قصائد الجزئين الثانى والثالث من الديوان (نشرا فى عامى ١٩٢٤ و١٩٢٩) الأولوية، وإن لم تكن أولوية عددية، للموضوعات ذات الميول الصهيونية وللتفاخر اليهودى. ولأن هذين الجزئين قد استهدفا مخاطبة الجمهور العام، فإن التشديد على الموضوعات اليهودية يوضح أن الشاعر كان مناصراً صلبا للقومية اليهودية، وكان يأمل أن تحظى الفكرة الصهيونية بالقبول من واقع اعتقاده فى توافقها مع آمال مصر القومية.

وفى الجزء الثالث نجد ثلاث قصائد عاطفية، تناولت زيارة وفد الأساتذه اليهود القادمين من فلسطين بوصفهم ضيوفاً رسميين على الحكومة المصرية ١٩٢٦. (٣٠) بينما تناولت قصائد أخرى التاريخ اليهودى وأبطال التوراة،(٣١) وتناول غيرها موضوعات وشخصيات يهودية معاصرة.(٣٢) وهناك أبيات كثيرة تحفل وتحيى تأسيس المؤسسات اليهودية المحلية، دينية وعلمانية على السواء(٣٣)

لكننا عندما نصل إلى الجزء الرابع الصادر ١٩٣٥، سنجد أن التأكيد على موضوعات القومية اليهودية تراجع كثيراً وهناك فقط قصيدة واحدة فى هذا الجزء، يمكن وصفها بالصهيونية (٣٤) ، كما تتخذ الإشارة إلى الموضوعات اليهودية شكلا دفاعيا. والدعوة للمصريين أصحاب الديانات المختلفة، لأن يحترم كل منهم الاخر، تظهر بشكل عارض فى القصائد (٣٥)، ولكن المحتوى القومى الحديث - مصريا كان أم يهوديا - نجده غائبا بشكل واضح.

ولقد استمر **فرج** فى الكتابة والنشر بعد ١٩٣٥، إلا أن اهتماماته فى العشرين سنة الأخيرة من حياته، كانت ذات طبيعة توراتية وفيلولوجية. فكرس جهده لوضع قاموس عبرى - عربى مقارن، وفى ترجمة التوراة ترجمة شعرية عربية. (٣٦) وهذا الاتجاه يمكن أن نعزوه إلى انتخابه عام ١٩٣٦ عضوا فى مجمع اللغة العربية (٣٧)،

ولكن يمكن أيضا تفسيره باعتباره نتيجة لوعيه بالاتجاهات المصرية المتنامية تجاه القومية العربية، والتراجع التدريجي للآمال التي عقدها من قبل على صعود القومية المصرية وتضامن الأديان الذي كانت تنادي وتبشر به.

يمكن لنا إيجاز التحليل السابق فيما يلي: يبدو لنا أنه ليس من السليم أن نفترض، غياب مشاركة ومساهمة اليهود المصريين في ميلاد وتكون ثقافة مصر العربية الحديثة في القرن العشرين: ففي مجالات معينة، على سبيل المثال: الموسيقى والسينما والمسرح، نجد يهودا في فترات تاريخية حاسمة. كما تواجد حضور يهودي ما في المجال الأدبي العربي، تجسد على الأخص في شخص **مراد فرج**. ولكن إذا أردنا الوضوح فيجب أن نلاحظ أن غالبية المؤلفين المصريين اليهود قد اتجهوا إلى الكتابة بلغات أخرى.

«هوامش»

(١) حول هؤلاء الكتاب انظر:

Itzhak Bezaled (ed). The Writings of sephardi and Oriental Jewish Authors in languages Other than Hebrew (A Bibliographical Survey of Belle - Lettres in the Twentieth (century)' Tel Aviv University 1982, pp.. 279 - 310' S. Moreh (ed). short stories by jewish writers from iraq, jerusalem 1981.

(٢) حول صنوع أو صنوا انظر:

Irene L. Gendzier, The Practical Visions of Yaqub sanu Harvard University press 1966, and Chapter 8 by shmuel Moreh in this Volume.

(٣) حول بدايات الترجمة الأدبية إلى العربية انظر:

.S. Somekh, The Emergence of Two sets of stylitic Norms in the Early Literary Tamslation into Moder Arabic, Poetics Today 2 (1981) No. 4, pp. 191 - 200

(٤) حول الصحافة اليهودية في مصر الحديثة انظر:

Jacob M.landau, Jews in Nineteenth - Century Egypt, New york and London, 1969, pp. 102 - 103.

- عواطف عبد الرحمن، الصحافة اليهودية في مصر، القاهرة، ١٩٧٩.

(٥) حول صحيفة الشمس انظر:

Victor Nachmias, El-Shams - a jewish Newspaper in Egypt, 1934 - 1948" (Hebrew) pe'amim, No. 16, (1983), pp. 129 - 141.

(٦) حول حياة وأعماال مراد فرج انظر:

R. Yosef al - Gamil, Toledot he - Yahadut haQara't (A History of Karaite jewry,) Vol. I, Ramla 1979, pp. 160 ff.

ونجد قائمة غير كاملة لكتابات فرج في:

Itzhak Beazalel's Bubliographical Survey (N. 1, supra).

وانظر أيضا:

Leon Nemory, Murad Farag and His Book, The Karaites and the Rabbanites, Revue des Etudes Juives (REI) 135, - 1 - 3 (1976) pp. 87 - 11' and Nemoy, A Modern Karaite - Arabic poet: Mourad Farag, jewish Quarterly Review (JQR) (1979 - 1980) , pp. 195 - 209.

ونلاحظ أن ليون نعومي يورد أن تاريخ ميلاد فرج كان ١٨٦٧ ويحدد وفاته في ١٩٥٥.

(٧) محمد سعيد، «مع الدكتور حسين فوزي»، الهلال، يوليو ١٩٧٩و ص ١٥.

(٨) هناك يهود مصريون آخرون اشتهروا في عالم الموسيقى في النصف الأول من القرن العشرين، وهم:

إبراهيم سهلون، زكي مراد، زكي سرور.

(٩) سعد الدين توفيق، قصة السينما في مصر، القاهرة، ١٩٦٩، صص ٤١ ـ ٤٤، ٦٤.

(١٠) لويس عوض [مترجم] ، الوادي السعيد، تأليف صمويل جونسون، القاهرة، ١٩٧١، ص ٨ من مقدمة المترجم.

(١١) حول المدرسة الحديثة انظر:

J. Brugman, An Introduction to the History of Modern Arabic Literature, Leiden 1984, pp. 249 ff.

(١٢) حسين فوزي، سندباد في رحلة الحياة، القاهرة ١٩٦٨، ص ص ٣٤، ٦٣.

(١٣) أنيس منصور، في صالون العقاد: كانت لنا أيام، بيروت والقاهرة، ١٩٨٣، ص ص ٣٠٢ - ٣١٧، ٣٣٢ - ٣٣٦.

(١٤) لويس عوض، العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح، بيروت، ١٩٦٦، ص ١١ [المقدمة].

(١٥) حول حياة فرج انظر المرجع المذكور في الهامش رقم ٦.

(١٦) مراد وتوفيق فرج [مترجمان]، النهيليست في روسيل القاهرة، ١٩٠٩.

(١٧) حول هذه الترجمة انظر: al - gmil, p. 166

وشخصيا لم اتمكن من الحصول على نسخة منها.

(١٨) مراد فرج، مقالات مراد، القاهرة، ١٩٠٩

ولهذه المجموعة عنوان فرنسي هو: Essais sur la moral

(١٩) المرجع السابق، ص ص ٢٠٠، ٢٢٣.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٢٠٧

(٢١) المرجع السابق، ص ٢٠٣

(٢٢) المرجع السابق، ص ٢١٦.

(٢٣) المرجع السابق، ص ص ٢٢٠ ـ ٢٢١.

(٢٤) المرجع السابق، ص ص ٢٦٦ – ٢٨٢

(٢٥) مراد فرج، ديوان مراد، الجزء الأول، القاهرة، ١٩١٢.

(٢٦) المرجع السابق، ص ص ٢١٧ ـ ٢١٨.

(٢٧) المرجع السابق، ص ص ١٦٩ ـ ١٧١. وحول حوادث تهمة الدم فى بور سعيد انظر: D. Landau, Op. cit., p.35.

(٢٨) مراد فرج، القدسيات، القاهرة، ١٩٢٣.

(٢٩) المرجع السابق، ص ص ١ ـ ٦ [القصائد من الأولى إلى الثامنة].

(٣٠) مراد فرج، ديوان مراد، الجزء الثالث، القاهرة، ١٩٢٩، ص ٤٦٩.

(٣١) المرجع السابق، ص ص ٣٣ ـ ٣٤ (سليمان)، ١٢٧ (السموأل)، ١٢٨ ـ ١٢٩ (السموأل)، ١٢٩ ـ ١٣١ (حائط المبكى).

(٣٢) المرجع السابق، ص ص ١٠٧ ـ ١٠٨ (ناحوم أفندى)، ١١٣ ـ ١١٤ (قطاوى باشا)، ١١٤ ـ ١١٥ (قطاوى باشا).

(٣٣) المرجع السابق، ص ص ٤٢ ـ ٤٣، ٤٣ ـ ٤٥، ٤٥ ـ ٤٦، ١٠٨ ـ ١١٠، ١١٥ ـ ١١٦.

(٣٤) مراد فرج، ديوان مراد، الجزء الرابع، القاهرة، ١٩٣٥، ص ص ١٠٢ ـ ١٠٣.

(٣٥) المرجع السابق، ص ص ١٧، ٢٥ ـ ٢٦.

(٣٦) فى عام ١٩٣٧ صدر الجزء الثانى من «ملتقى اللغتين»، وفى ١٩٣٨ صدرت ترجمة شعرية لأمثال سليمان، وفى عام ١٩٥٠ ترجمة شعرية لسفرأيوب

(٣٧) حول عضوية مراد فرج فى مجمع اللغة العربية انظر: (al - gamil, Toledot (n.6 supra
ولكني شخصيا لم أجد اشارة إلى عضوية فرج فى مطبوعات المجمع.

شهاب الكردى *



يهود العراق

وإسهامهم فى الرواية الإسرائيلية

* ماجيستير فى الأدب العبرى المعاصر

يقول الناقد الأدبى (جرشون شاكيد)، إن بداية المساهمات الأدبية لأدباء من أبناء الطوائف الشرقية فى مجال تناول الشخصية السفاردية فى الأدب العبرى الحديث تعود إلى إنتاج (نحمابوحشفسكى ثم تلاها بورلا وشامى وحوركين)[1] بعد ذلك. وهؤلاء جميعا ولدوا فى فلسطين عدا نحمابوحشفسكى وكانوا يمثلون فى مجملهم الرعيل الأول من الأدباء اليهود الشرقيين وبعد ذلك بدأ الإنتاج الأدبى لأولئك الأدباء المهاجرين والذين ينتمون فى أصولهم لليهود الشرقيين بعد هجرتهم عام ١٩٤٨. مثل (ميخائيل وبلاص وشموش [٢]) وغيرهم. كما أن (تموز وشاحم[٣]) حاولا تقديم وصف ليهود المغرب فى الخمسينيات أيضا .

ويمكن القول بأن تناول واقع المعاناة التى تعرض لها اليهود الشرقيون بعد هجرتهم إلى (إسرائيل) لم يظهر إلا متأخرا فى الأدب الإسرائيلى وبصورة تحاشى النقاد الإسرائيليون إبرازها أو التعرض لها على طريقة (اقتله بالإهمال) ، فى محاولة لعدم تسليط الأضواء على تلك الأعمال الأدبية التى تحاول أن تبرز إرهاصات ظاهرة التمييز الطائفى فى إسرائيل. وفى هذا الصدد يمكن أن نشير إلى أن الأديب الإسرائيلى (إسحاق شنهار)[٤] ، وهو يهودى من أصل شرقى قد تناول فى بعض أعماله صور المعاناة التى عاشها يهود البلدان المهاجرة السفارديون فى السنوات الأولى بعد تأسيس الدولة فى الحياة داخل المعابر[٥].

أما فيما يتصل بدور اليهود العراقيين فى الحياة الثقافية فى إسرائيل ، فإن هذا الدور لم يخرج عن إطار الحدود التى رسمها المجتمع الإشكنازى بشكل عام لما

ينبغى أن يكون عليه حجم إسهام هذه الطائفة ـ شأنها فى ذلك شأن سائر طوائف اليهود الشرقيين ـ ومن هنا فإن هذا الدور يكاد يكون مقتصرًا فى تأثيره وفى حجمه على طوائف اليهود الشرقيين بشكل عام وعلى الطائفة العراقية بشكل خاص. وبالرغم من ذلك فإن الأمر لم يخل من استثناءات استطاعت أن تشق لها طريقا فى واقع الحياة الثقافية فى إسرائيل من خلال دأب لا يتوقف لإثبات الذات من ناحية ولإثبات الندية فى مواجهة الدور الثقافى لليهود الإشكنازيم من ناحية أخرى. ونحن نذكر فى هذا الصدد تلك الإسهامات الثقافية التى قدمها يهود عراقيون فى مجال اللغة العبرية واللغة العربية مستغلين فى ذلك دراساتهم العميقة فى كل من اللغتين، ومن هؤلاء **يحزقيال قوجمان** صاحب القاموس العبرى العربى **ودافيد سجيف** الذى قدم مؤخرا أحدث قاموس عبرى عربى وكذلك **ساسون سوميخ** أستاذ الأدب العربى فى الجامعة العبرية ؛ والذى قدم دراسات قيمة عن أدب **نجيب محفوظ** . و **نسيم رجوان** المؤرخ المعروف . وفى مجال الأدب برزت فى الساحة الثقافية فى إسرائيل أسماء كثير من الأدباء الذين يكتبون باللغة العربية وأيضا بالعبرية أمثال **سمير نقاش وإسحاق برموشيه وأنور شاوول وسليم شعشوع وشموئيل موريه** وغيرهم.

وفى مجال الكتابة باللغة العربية نشير إلى **سامى ميخائيل وشمعون بلاص وإيلى عمير** وغيرهم الذين يحاولون شق طريق لهم على خريطة الأدب العبرى فى إسرائيل.

وبطبيعة الحال لا يمكن أن نغفل الإشارة إلى أن الحجم النسبى الكبير للطائفة اليهودية العراقية كان سببا فى بروز مثل هذا العدد من الكتاب والأدباء بالإضافة إلى أن معظمهم كان له دور فعال فى الحياة الثقافية فى العراق قبل الهجرة ، ومارسوا الكتابة والأدب فى أثناء إقامتهم بالعراق. وبالإضافة إلى هذا يمكن القول إن الطائفة اليهودية العراقية فى إسرائيل تبدو أكثر تنظيما من غيرها من الطوائف اليهودية الشرقية وأكثرها تأثيرا فى الحياة الأدبية فيها.

والكاتبان **شمعون بلاص** (٦) **وسامى ميخائيل** اللذان سنتناول بعض آثارهما الأدبية هما من أبناء الطائفة اليهودية العراقية وقد هاجرا إلى (إسرائيل) ضمن الهجرة الكبرى الأولى فى بداية الخمسينيات. وقد عبر كلاهما عن تجربته الواقعية بصدق من خلال التصوير الدقيق للواقع الإنسانى الذى عاشاه. وقد ظهر ذلك جليا من خلال روايتى « **المعبرة**» و « **الوريث**» **لشمعون بلاص** وروايتى « **الكوخ وأحلام**» « **ومتساوون ومتساوون أكثر**» للكاتب **سامى ميخائيل** وقد عبرت كل واحدة من هذه الروايات عن معاناة الطائفة اليهودية العراقية ، وعكست وجهة نظر اليهود الشرقيين وآراءهم حول التجربة الصهيونية التى عاشوها ، وآفاق الدور الجديد لهم داخل المجتمع الإسرائيلى.

ومن المعروف عن الكاتبين **شمعون بلاص وسامى ميخائيل** أنهما شاركا فى الحياة السياسية العراقية قبل هجرتهما إلى إسرائيل ، ليس باعتبارهما يهوديين وإنما باعتبارهما فردين من أبناء الشعب العراقى، كما شاركا فى النشاطات الأدبية أيضا. وعلى الرغم من إسهام هذين الأديبين من خلال إنتاجهما الأدبى فى إسرائيل بعد الهجرة بالنشاطات الأدبية فى المجتمع

الإسرائيلى، إلا أننا نجد تجاهلاً كبيراً لكتاباتهم وكتابات عدد كبير من أدباء أبناء هذه الطائفة الذين كتبوا بكل من اللغتين العبرية والعربية، ويبدو أن لهذا الأمر وجه آخر من وجوه التمييز والتفرقة ضد اليهود الشرقيين. ولعل هذا الأمر هو الذى دفع الأدباء اليهود العراقيين فى إسرائيل إلى تشكيل رابطة أدبية تتبنى نشر إنتاجهم الأدبى. ويمكن اعتبار هذه الرابطة رسالة من أبناء الطائفة اليهودية العراقية إلى كل الطوائف اليهودية الغربية تؤكد أن من بين اليهود الشرقيين كتابا يمتلكون قدرات ومواهب أدبية لا تقل عن مواهب اليهود الإشكنازيم. لكن هذا لا يعنى أن بعض هذا الإنتاج الأدبى لم يحظ باهتمام بعض النقاد والقراء. إلا أن هذا الاهتمام مازال عاجزا عن تقديم أدباء من أبناء هذه الطائفة وجعلهم فى الصفوف الأولى على الساحة الأدبية فى إسرائيل.(٧)

وقبل أن نتناول الآثار الأدبية التى تعكس الواقع السيىء الذى تعيشه الطائفة اليهودية العراقية باعتبارها جزءا من أبناء الطائفة الشرقية. نتناول بعض أهم اللمحات عن حياة الكاتبين **شمعون بلاص وسامى ميخائيل.**

شمعون بلاص :

ولد شمعون بلاص فى بغداد سنة ١٩٣٠، وتعلم فى مدارس «الإليانس» التى كان يتعلم بها معظم أبناء الطائفة اليهودية فى بغداد، كما درس فى معهد للصحافة أيضا.

ومنذ شبابه بدأ يكتب فى الصحف العراقية والمصرية وقد نشر قصص ومقالات نقدية عدة ومقالات تخص الأدب الاجتماعى السياسى. وفى سنة ١٩٥١ هاجر إلى إسرائيل وقد استقر شمعون بلاص وعائلته فى المعابر لمدة سنة وقد عانى كثيرا خلال هذه السنة فى المعبرة، وكان لهذه الفترة تأثيرا كبيراً فى حياته الأدبية.

عمل **شمعون بلاص** بعد وصوله إلى إسرائيل فى الكتابة بالصحف العبرية والعربية المختلفة والترجمة من العربية إلى العبرية ، كما أكمل دراسته الجامعية عام ١٩٦٨ حيث تخرج فى جامعة تل أبيب. وفى عام ١٩٧٤ أكمل رسالة الدكتوراه بجامعة السوربون فى باريس وكان عنوان رسالته «النكسة فى الرواية والمسرح والقصة والقصة القصيرة العربية بين حزيران/ يونيو ١٩٦٧ وتشرين أول/ أكتوبر ١٩٧٣ »، وهى انعكاس للصراع الإسرائيلى. وقد عمل **شمعون بلاص** صحفيًا فى مجلة «مرحاف» وهى صحيفة أسبوعية كانت لسان حال «حزب العمال المتحدين» (المابام).

وقد فاز **شمعون بلاص** فى عام ١٩٧٧ بجائزة التفرغ الممنوحة من قبل رئيس الحكومة إلى جانب خمسة أدباء آخرين.

أما آثار **شمعون بلاص** الأدبية فهى رواية **«المعبرة»** فى عام ١٩٦٤ ، ورواية **«فى مواجهة السور»** وقد صدرت فى عام ١٩٦٩وهى عبارة عن تسع قصص قصيرة تصف واقع أطفال العراق. وقد صدرت له فى العام نفسه رواية بعنوان **«أشعب من بغداد».** وفى عام ١٩٧٠ صدرت له قصة للأطفال باللغة الإنجليزية (**حذاء الطنبورى**) كما صدر له كتاب (**قصص فلسطينية**) فى عام ١٩٧٠، ويشتمل الكتاب على أربع عشرة قصة لتسعة كتاب عرب مع عرض وترجمة لإنتاجهم الأدبى(٨) وصدرت له مجموعة قصص فى عام ١٩٧٩ تحت عنوان (**المدينة السفلى**)، وأعقبها

صـدور رواية (**غـرفـة مـقـفلة**) فى تل أبيب ١٩٨٠ . وصدرت له رواية (**شتاء أخير**) فى القدس سنة ١٩٨٤ ثم رواية (**الوريث**) التى صـدرت عـام ١٩٨٧[٩] وآخـر عمل أدبى له هو رواية (**وأصبح شيئا آخر**) فى عام ١٩٩١.

وعند وصول **شمعون بلاص** إلى إسرائيل استمر فى كتابة القصص العربيـة، وكانت عبارة عن قصص قصيرة عبرت عن الواقع الذى يعيشه **بلاص** والطائفة اليهودية العراقية. ومن هذه القصص (**أحب الحياة**) التى تدور أحداثها فى إحدى المعابر وتصور الحياة البائسة التى عاشها المهاجرون اليهود القادمون إلى فلسطين ، كما صورت المحاولات الاستغلالية من جانب المسئولين عن العمل لكثير من العمال.

وقد كتب قصة أخرى عنوانها (**بين الأكواخ والوحول**) وتدور حول عرض مظاهر الإهمال الحكومى لسكان المعابر ، وتعتبر هذه القصة مرحلة الانتقال من اللغة العربية إلى اللغة العبرية.

وقد عرض **بلاص** فى إحدى المقابلات التى أجريت سبب تحوله من اللغة العربية إلى اللغة العبرية قائلا:(كتبت القصة والرواية منذ عهد الشباب باللغة العربية فى العراق. ثم بعد مجيئى إلى إسرائيل نشرت بعض القصص فى مجلة «الجديد» وانتقلت إلى الكتابة بالعبرية، لأننى تحققت من كونى كاتبا يحاول إيصال رسالته إلى جمهور من القراء يشاركه تجاربه الحياتية، فيجب على أن أكتب بلغة هذا الجمهور الذى لا يقرأ العربية) [١٠]

ولاشك أن المنطلق الجديد الذى تحول إليه الكاتب **شمعون بلاص** نابع من قناعة بأن للأدب وظيفة اجتماعية وبالتالى فإن الاستمرار فى الكتابة باللغة العربية فقط لايمكن أن يؤدى وظيفته فى مجتمع يتحدث العبرية. ويبدو من خلال إنتاج **شمعون بلاص** الأدبى وأن استخدام اللغة العبرية نابع من جذور عقائدية وأيديولوجية لأنه لم يستخدم اللغة العربية على الرغم من أن هناك كتابا عراقيين مازالوا يكتبون باللغة العربية، ولكنه لم يستطيع التخلص من تأثره بالأسلوب العربى ويظهر ذلك واضحا فى لغته الأدبية.

سامى ميخائيل:

سامى ميخائيل من مواليد بغداد عام ١٩٢٦ وقد حصل على التعليم الابتدائى والثانوى فيها. وانتمى إلى الحزب الشيوعى العراقى وهو فى سن مبكرة وذلك لأن نشأته كانت علمانية منذ البداية. وقد هاجر إلى فلسطين فى عام ١٩٤٩ بعد هروبه إلى إيران فى عام ١٩٤٨. وقد استقر **سامى ميخائيل** فى مدينة حيفا حيث أصبح أحد أعضاء رئاسة التحرير فى مجلة «الاتحاد» الناطقة بلسان «الحزب الشيوعى الإسرائيلى» (ماكى). وكان قد بدأ بنشر كثير من القصص العربية القصيرة فى مجلة «الجديد» تحت اسم مستعار هو «**سمير مارد**» وقد ترك **سامى ميخائيل** جريدة الاتحاد عام ١٩٥٥ حيث ترك اللغة العربية وتحول إلى اللغة العبرية. وقد حصل **سامى ميخائيل** على الشهادة الجامعية فى هذه الفترة فى الأدب العربى من جامعة حيفا.

وقد كان لتحول **سامى ميخائيل** من اللغة العربية إلى اللغة العبرية أكبر الأثر فى نفسه حيث واجه كثيرا من الصعوبات، وقد أشار **سامى ميخائيل** إلى هذه الناحية فى أكثر من مكان وفى أكثر من مناسبة فى

كثير من الأحاديث الشخصية والمقابلات الصحفية وقد قال فى إحداها:

(بعد قدومى إلى إسرائيل جابهت وضعا لايطاق. قرأت الإنجليزية وتحدثت العبرية وفكرت وكتبت بالعربية. واستمرت هذه الفترة ست سنوات وفى تلك الأيام عملت فى هيئة التحرير بإحدى المجلات الأسبوعية العربية. وقد تطورت لغتى العربية الأدبية فى إسرائيل بالذات . إلا أنه كلما كنت أزداد غوصا فى اللغة العربية كنت أدرك أننى اتحول إلى نبتة غريبة فى إسرائيل، وكان الحاجز الذى فصل بينى وبين اليهود فى (إسرائيل) يرتفع ويعلو. لقد صارت اللغة حدودا صلبة وراسخة. وعندما وصلت إلى إسرائيل فى سنة ١٩٤٩ كانت هجرتى عملا فنيا لم يتطلب منى التزام اخلاقى او قومى. ومثل كافة المطاردين بسبب آرائهم تنقلت من مكان لمكان. لقد كانت إسرائيل فى نظرى ولسنوات طويلة ملجأ مؤقتا يمكن استبداله بملجأ آخر فى كل لحظة. وقد كان للانتقال النهائى من العربية إلى العبرية أبعاد عميقة بالنسبة لى. عندما اتخذت القرار أدركت أن هذه هى الهجرة الحقيقية إلى «إسرائيل» [١١] . وقد أشار ميخائيل إلى وضعه اللغوى فقال:

(عند وصولى إلى إسرائيل لم أكن أعرف كثيرا من التعاليم اليهودية عدا بعض الأشياء التى استطعت أن أحافظ عليها منذ نشأتى. ومقابل ذلك عرفت الكثير عن الإسلام وعن الأدب العربى). وقد أشار إلى أن اليأس قد تسلل إلى قلبه لأنه رغب فى أن يكون أديبا، ولهذا خامره نوع من التصميم على التركيز فى تعلم الديانة اليهودية والأدب العبرى. من أجل أن ينسى ما كان فيه، وأن يكتسب هوية جديدة، ولكنه يعترف أنه لم يستطع ذلك بسبب عمره وكذلك بسبب الحالة المادية التى يعيشها والتى لم تساعده على تعلم اللغة العبرية بالشكل التقليدى .

ومع قبوله للهوية الإسرائيلية ورغبته فى الاندماج والكتابة للمجتمع أصبح يعانى من حالة اضطراب لغوى وتعبيرى[١٢] . ويعترف بذلك قائلاً:

(أنا الآن افكر بالعبرية وأكتب فقط بالعبرية، ولكنى مازلت أشعر أننى لم أولد باللغة العبرية وأحيانا كثيرة يتوقف القلم عن الكتابة والعقل عن التفكير من أجل البحث عن الكلمة الملائمة) [١٣] . وهذه الحقيقة يعانى منها كثير من الكتاب الإسرائيليين الذين لم تكن لغتهم الأولى هى اللغة العبرية.

أما ذكرياته عن العراق فقد أشار إليها فى إحدى المقابلات الصحفية التى أجريت معه، حيث أعرب عن رغبته فى أن يزور العراق وأشار إلى أنه لايزال يعيش على ذكريات كثيرة من علاقات الصداقة مع العراقيين حيث يقول: (**أنا أعيش حتى هذا اليوم مع ذكريات أشخاص عراقيين مسلمين ومسيحيين، واصدقائى فى الحركة السرية الشيوعية عندما دافعوا عنى وساعدونى فى الخروج من المواقف الصعبة وقسم منهم ضحوا فى حياتهم من أجل حقيقة هذه الصداقة**). وعند سؤاله عن مدى اندماج الطائفة اليهودية العراقية فى المجتمع الإسرائيلى ، وهل يفضل تسمية مهاجر من أرض بابل أم مهاجر من أصل عراقى؟ أشار إلى تجنب بعض اليهود العراقيين تسمية أنفسهم باليهود العراقيين نتيجة حالة الكراهية التى يشعر بها المجتمع الإسرائيلى تجاه كل العرب، وإلى أن

من يخجل من هذه التسمية فهو لايريد أن يصنف مع العرب ، فى حين أن هناك كثيرين من مهاجرى بلدان غربية مثل أمريكا وفرنسا لايخجلون من ذلك. بل إن مهاجرى الألب بدءوا يسمون أنفسهم (يوتسى أرام تسوفا) وهذا ما يذكره ببابل حيث يقول: (إن بابل لن تعيش فى وعينا لقد كبرنا باعتبارنا عراقيين وتكلمنا وفكرنا وكتبنا)العربية واللغة الثانية لنا كانت العبرية. ففى المعبد تليت علينا العبرية بدون أن نفهم المضمون ولم تكن هناك أى ثقافة يهودية موحدة. لم تكن هناك مدن خاصة باليهود مثل شرق أوروبا. لقد سكنا فى بيوت مختلطة مع العرب، وأكلنا معهم ولبسنا (البيجامة) بالمحلة (الحارة) تماما مثلهم، لقد كنا فى عيون المسلمين وفى عيوننا عربا من أصل يهودى).

وعند سؤاله حول رأيه فى أحداث حرب الخليج وعن مدى الدمار الذى أصاب العراق. أشار (إلى أنه حزين على ما أصابه لأنه يعتبر كل ما هو موجود فى بغداد رمزا وذكرى لطفولته). وعندما شاهد صورا عن حياة الشعب العراقى فى حرب الخليج قال: (إننى أشعر بحزن وتعاطف مع تلك الأم التى ركضت وسط القصف فى شوارع بغداد ، وحزين لرؤية جثة طفل عراقى تحت البطانية) (١٤).



الهوامش :

(١) نحمابوحشفسكى: (١٨٦٩ ـ ١٩٣٤) ولدت فى برسيك دليتا وهاجرت إلى فلسطين عام ١٨٨٩ ضمن موجة الهجرة الأولى (١٨٨٢ ـ ١٩٠٣) تناولت كتاباتها مشاكل الاستيطان وقد وصفت مهاجرى اليمن وقارنتهم بالإشكنازيم

ـ يهود بورلا: (١٨٨٦ ـ ١٩٦٩) ولد فى القدس، يعتبر من أوائل الأدباء العبريين السفارديم ولد فى أسرة فى الربانيم تعود أصولها إلى ازمير بتركيا. تناول فى كتاباته حياة اليهود فى البلاد العربية وفى بلاد البلقان وفى فلسطين

ـ اسحاق شامى: (١٨٨٨ ـ ١٩٤٩) ولد فى مدينة الخليل وتعود أصوله إلى بلاد الشام ـ اهتم شامى فى كتاباته بوصف حياة يهود الشرق، وكذلك يعتبر من اكثر كتاب الأدب العبرى الفلسطينى شهرة فى الكتابة عن العرب .

ـ يعقوب حوركين: ولد فى يافا عام ١٨٩٨ ينتمى إلى كتاب الهجرة الثانية مثل الكاتبين شامى وبورلا اللذين كانت تربطه بهما صداقة حميمة. بدأ حياته الأدبية فى سنوات العشرينيات من هذا القرن وكتب للشباب والكبار.

(٢) ـ سامى ميخائيل وشمعون بلاص: سنتناول حياتهما بالتفصيل فى هذا الباب.

إمنون شموش: ولد فى حلب عام ١٩٢٩ وهاجر إلى إسرائيل ١٩٣٨ حصل على عدة جوائز فى الأدب منها جائزة (أورشليم) للأدب وجائزة الإبداع، وله العديد من المجموعات القصصية التى تتناول البيئة الشرقية فى إسرائيل.

(٣) بنيامين تموز: ولد فى روسيا عام ١٩١٩ وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٤. أكمل دراسته فى السوربون بعد ذلك وعمل فى مجال الأدب وكان رئيسا للقسم الأدبى فى صحيفة «هآرتس» وله العديد من الإنتاج الأدبى

(٤) ناتان شاحم: ولد فى تل أبيب وخدم فى «البالماخ» (سرايا الصاعقة) وشارك فى حرب عام ١٩٤٨ ضد العرب، كتب العديد من الروايات والمسرحيات وقصص الأطفال.

(٥) شاكيد. جرشون. «هسبوريت هعفريت ١٨٨٠ – ١٩٨٠ (الأدب العبرى، النثرى ١٨٨٠ ـ ١٩٨٠)، الجزء الثالث دار نشر كيتر. مطبعة حدقل، تل أبيب، ١٩٨٨. ص٢٣٣.

انظر الشامى. رشاد (دكتور). لمحات من الأدب العبرى الحديث مع نماذج مترجمة. مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس ١٩٨٤، قصة «وجبة هزيلة» للكاتب (إسحاق شنهار) ص٩٥.

(٦) شمعون بلاص: يكتب اسمه بالعبرية (بالساميخ) ولكن شاع فى المنشورات العربية التى تصدر (فى إسرائيل) كتابة اسمه بالعربية بالصاد بدلا من السين.

(٧) محمد إدريس . محمد جلاء : «البيئة العربية كما صورها القصاصون العراقيون اليهود فى كتاباتهم العبرية والعربية فى النصف الثانى من القرن العشرين » ، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب ، جامعة طنطا، ص ١٥٧ ـ ١٥٨.

(٨) غنايم . محمد حمزة . حديث مع شمعون بلاص. مجلة «الشرق» ، المجلد ٧، العدد ٨ ـ١٢ آب/ أغسطس ـ كانون أول / ديسمبر ١٩٧٧، ص٨١

(٩) محمد إدريس . محمد جلاء . المصدر السابق ، ص ١٧٦

(١٠) غنايم . محمد حمزة . المصدر السابق، ص ٨٠

(١١) ميخائيل سامى: «أن تكون أديباً من أصل عراقى »، مقال فى مجلة «موزنايم» ، العدد ٥٦، (٣-٤) تل أبيب، ١٩٨٣ ، ص ٨ ـ ١١

(١٢) محمد إدريس . محمد جلاء. المصدر السابق، ص ١٦٧ ـ ١٦٩

(١٣) ميخائيل. سامى: المصدر السابق ، ص ١٠

(١٤) إيلون . جيورا: «مثل كل العراقيين العب أنا الآخر لعبة الرجل القوى»، صحيفة «معاريف»، ٢٢/ ٢ /١٩٩١، ص ١٥



محمد حسن عبد الخالق*



يهود اليمن في ادب حييم هزاز

اليمن ذلك المجهول، عاش فيه اليهود منذ أقدم العصور يغلفهم الجهل ، والإيمان بالغيبيات والخرافات، وربط الخلاص ربطا مطلقا بالظهور المسيحانى وبحسابات نهاية الأيام التى يأتى فيها المسيح وينقلهم إلى أرض الميعاد، لهم عاداتهم الخاصة وتقاليدهم ومعابدهم ومنازلهم .

بالإضافة إلى معيشتهم بين جبال اليمن التى كانت بمثابة «الثلاجة» التي حفظتهم طوال قرون عديدة من الاندثار أو الانصهار، فكانوا صورة أمينة لأوائل اليهود، لم يختلطوا بغيرهم وتزاوجوا فيما بينهم، وكانت لهم محاكمهم الدينية الخاصة، وكل ماكنا نعرفه عنهم، هو كتابات الرحالة والمستشرقين. وعلى العموم فقد كانوا عرباً فى كل شىء عدا الدين، عاشوا آمنين مطمئنين ، يخضعون لقوانين أهل الذمة فى الإسلام.

وهذه الجماعة التى نشأت فى جو الشتات والمنفى وتحيا على أمل أن يهل وقت «المخلص» كى يخلصهم مما هم فيه، كانت لهم سمات خرافية تشدهم من ماض قد تلاشى إلى أمل عودة براق، لكن دون ذلك أهوال وعذاب وضحايا. ولقد كانت هذه الطائفة من البشر مفتقرة إلى قيادة تسوسهم عقائديا وتنقذهم من الشعور بالغربة والاضطهاد وبث روح الأمل فى نفوسهم حتى تتوارث الأجيال حفظ التراث ولا يخبو من القلوب أمل العودة ويتحقق الرجاء باستعادة أرض الميعاد «فلسطين».

فى هذا الجو النفسى القلق نشأت القيادة الروحية بين اليهود وتسنم «الماريان» ذروة القيادة، ولقد تمرست هذه القيادة على مدى الأزمان وتدربت على إتقان فن الخرافة والرؤى، وتخيل الصعود إلى السماء ولقاء

* باحث فى الأدب العبرى الحديث والمعاصر . عمل فى جامعة بغداد وجامعة بنغازى.

الملائكة للتبشير باقتراب وقت المخلص، وباختصار ظلت هذه الطائفة منسية فى ذلك الركن من العالم، حتى جاء **هزاز** واحتك بهم فى القدس، لأنه لم يزر اليمن قط.

ولكن بحسه الفنى شكل من هذه الطائفة خلقا أدبيا عظيما، وبذلك صانهم من الاندثار واحتفظ بهم للأجيال القادمة، وأدخلهم مادة ثرية فى الأدب العبرى الحديث، كما قيل عنه «لقد أجبر طائفة خرساء على التكلم».

كما أن الكشف الأدبى والفنى الذى قام به **هزاز** يضفى عليهم نوعية خاصة بالإضافة إلى أن أعماله قد تركت أثراً بعيدا فى نفوس يهود اليمن.

وقد كتب **حييم هزاز** روايتين عن يهود اليمن :

الأولى: «الجالسة فى الجنات»١٩٤٤ والثانية: «يعيش» ١٩٤٥ أربعة أجزاء ونجد فى الروايتين الخيط المتصل المار بأعماله السابقة أثناء وجوده فى أوروبا شرقها وغربها وترحاله إلى تركيا، وهو بروز الثقافة التوراتية الممزوجة بالشريعة اليهودية والأساطير والتصوف الدينى اليهودى وهو ما يعرف بـ «القبالاه» بالإضافة إلى إبراز علماء الدين وأبناء القرية فى أوروبا الشرقية حيث منبته وإبراز شيوخ اليمن مع التقارب فى الإسلوب عند معالجته لأبطاله فى قصصه قبل رحيله وأثناء رحيله وعند استقراره فى فلسطين،وتشابه تطورات الأحداث، فهناك فى أوروبا، وهنا فى الشرق ثورات وحروب وتحولات اجتماعية، إما على شكل انقلابات عسكرية تطيح بأنظمة تقليدية ظلت متعاقبة على مر الزمان، وفجأة يتغير كل شيء مع دهشة وذعر الطوائف اليهودية المقيمة فى ظلال هذه الأنظمة وكلها فرص انتهزها **هزاز** وسخرها فى أدبه ليقنع أبناء عمومته بأن لا خلاص من هذه المعاناة إلا بالهجرة إلى فلسطين .

حياة حييم هزاز الأدبية خارج فلسطين

ولد الأديب حييم هزاز عام ١٨٩٨ فى «سيدروفيتسى» قرية فى إقليم كييف بأوكرانيا وتلقى تعليمه التقليدى فيها. ودرس الأدب العبرى والروسى. وقبل قيام الحرب العالمية الأولى بعام، غادر مسقط رأسه، وكان يبلغ السادسة عشرة من عمره. ثم تجول فى قرى روسيا من ١٩١٤ ـ ١٩٢٠وفى عام ١٩١٨ طبع كتابه الأول «كشروق الشمس» فى مجلة «هشيلوح» أوديسا. بتحرير «كلوزنر» يصف فيها الحيرة اليائسة للجيل الشاب ووقع عليها باسم «رح تسيفى». وفى عام ١٩١٩ طبعت فى «هشيلوح» قصيدته «على همشمار» التى خصصها «**شاؤول تشرنحوفسكى**» وهذان الإنتاجان الأولان كانا بعيدين عن أن يبشرا بمنهج **هزاز** الخاص فى الأدب العبرى، وكان **هزاز** فى أوكرانيا أثناء الحرب الأهلية، ومن هناك توجه إلى «القرم» وفى عام ١٩٢١ انتقل إلى القسطنطينية، وكانت هذه الفترة بمثابة تحديد لمنهجه الأدبى ثم غادرها بعد عام ونصف إلى ألمانيا ثم إلى باريس، وفى عام ١٩٢٤ نشر فى مجلة «هتقوفاه» أقاصيص الثورة التى تتضمن:

«من هنا وهناك» وهى المرة الأولى التى وقَّع فيها باسمه، و«فصول الثورة» و«شموئيل فرانكفورتر» ١٩٢٥، ونجد فى هذه القصة جو تلك الأيام التى ظهر فيها الشوق للخلاص بالدرجة نفسها التى ازدادت بها أعمال العنف، وهى وصف لشباب الشارع اليهودى الذى

سيطرت عليه الأفكار الثورية مع وجود جذور تربطهم بالعالم اليهودى التقليدى الذى ظلت علاقتهم الروحية به قائمة.

ثم كتب عام ١٩٢٥ «ضغط بالدم» وهى قصة إسطورية فيها شىء من تداخل القدسية بالعلمانية.

وهى موضوعات تدور حول فكرة إضطهاد الشعوب الأخرى ليهود ورفضه لها من واقع الإحساس بالتميز العنصرى اليهودى، فالخراب والانقاذ هما الموضوع الرئيسى الذى يطبع طابع على كل قصصه، وأن أكثر الأشياء كراهية لدى نفسه هى العبودية التى يرى أنها تشمل كل المجالات فى الحياة اليهودية وكل طبقات اليهود وأن نبوءة هزاز الكبرى فى رنتاجه هى القاء على روح العبودية التى إلتصقت باليهود.

وفى عام ١٩٢٨ كتب سلقاء غنى وفقير» وطبعت فى «هتقوفاه» ونجد فى محورها نفس البطل ونفس المشكلة، مشكلة صمود بقايا البلدة المتهدمة وموقف ساخر وساخط فى وجه المفاهيم المتباينة أو المجردة يعيش فيها فج . ثم كتب «مدينة وفزع» - «جرمُنا» - «فى ظل ممالك» «مستوطنة فى غابة» (١٩٣٠).

حياته داخل فلسطين:

هاجر إلى فلسطين مع الهجرة الرابعة ١٩٣١ واستقر بالقدس حتى وفاته، ومنذ هجرته إلى فلسطين هاجر أبطاله وقضاياهم سواء فى قصصه عن حياة المهاجرين الأوائل، كمجموعة قصصه التى سماها «الرحى المكسورة» - والتى نال عنها جائزة بيالك عام ١٩٤٢ وهى «الأجيال الأولى» - «بريكة خفية» - «رجل من إسرائيل» - «مدينة وفزع» «جرمنا» - «الحساب» - «تناسخ الأرواح» - «حميم الحمال».

كما كتب «فضل الصدق» ١٩٤٥، و«عذاب الحب» ١٩٤٦

وكذلك فى قصصه عن مشروى أوروبا نتيجة للحرب العالمية الثانية مثل: «البرميل العكر» و«درابكين» و«حبلى بالعالم»تعود وتطفو فى كل هذه الأعمال إناس تناثر عالمهم الحضارى فى عواطف الحروب . وهم يهربون من الدمار بنفوس محطمه.

أما مجموعة قصص « **أحجار تتلظى**» والتى صورت عام ١٩٤٦ فهى تتكون من عشر قصص ·

«**العجلة الدائرة للخلف** » « **الأغنياء** » «**ليلطف بنا الله**» وهى قصص مأخوزه عن حياة يهود اليمن .

« حبلى بالعالم » **برميل عكر** »

وهى قصص تصور حياة المهاجرين الزلمان فى إسرائيل

« **نار ملتهبه** » - «**درابكين**» وهى صور من حياة المهاجرين من شرق أوروبا .

نجد فى القصص الأربعة : **حبلى العالم - برميل عكر - دراكين - الموعظة** وهى قصص فكرية يستدعى بها هزاز بصفة عامة أسسا متصادمة وينعكس الصدام أحيانا فى خلافات بين الشخصيات ذات الآراء المختلفة ، وأحيانا فى لقاء بين الشخصيات وبين ا! خلفين وأن اسلوب تعبير الشخصية من الداخل جا . بدلا من وصفها من

الخـارج، وأن هزاز يعـرض أمـامنا الأبطال الحـركـة للعـواطف فى القـصص الفكرية، كمـا أن السـخـرية فى المبالغة الخارجـية والأفكار المتضاربة تعكس كثيرا من السخرية الكامنة فى المشاعر العامة عند هزاز كما أن هذه القـصص الفكرية تكمن فى الغـالب فى مـعـانى الأشياء الدقيقة المختفية التى تتولد فى أعقاب الخلاف بين الانفعال المتزايد وبين اللامبالاة الكاملة تجاه المسائل التاريخية.

كما كتب «**أبواب نحاسية**» ١٩٥٦.

وهى نسخة معدلة وموسعة لـ «فصول الثورة» من الناحية المتعلقة بالإسلوب، فنجد أن الكاتب وسع الفقرات الوصـفية، وضـيق الإنفعالات النفسـية واتجاهاته نحو الثورة، وأصبح شعوره شعور المتفرج المحايد.

أمـا «**دائرة البـروج فى الفلك**». وتتكون من ثلاث قصص:

- «أفق مائل» - «عُرس ودبلة زواج» - «نهر متدفقق»

وقد صور فيها ملامح الإستيطان اليهودى فى إقليم «ليكش» فى فلسطين ثم كتب قصة «**فى قيد واحد**»، ثم المجموعة القصصية «حجر الساعات» عام ١٩٧٣ وهى قصص قصيرة: «نفس الرجل» - حتى النهاية» - «فى المقابر» - «مروحة وحجاب» - «الحوش» - «بغضبه» - «وأبى شاب» - «وجها لوجه» - «رعد» - «المدعى» - «توت»

فهو يستنبط من دراما الخراب دراما الخلاص سواء عن طريق المغربى القومى(غروب حضارة بنى إسرائيل والمحاولة المسيحانية للخلاص - أو المغزى الشخصى الساخر الذى يقوم على تشويه الحب ومحاولة يائسة للعيش من جديد حياة الشباب المخيبة للآمال ثم الانتقال إلى وصف الواقع الإسرائيلى بعد قيام الدولة - فجاء هذا الوصف فى صوره يوميات لر حلة كاتب إلى فلسطين. وقد جاهد ليصف لنا واقعا جد يدا بمشاكله كاستيعاب المهاجرين ومشاكلهم والخلافات الطائفية المتباينة بينهم.والمحور الذى إلتزم به هو الثورة فى إطار القرية، وقاعدته هى الإنهيار الإقتصادى والاجتماعى، والتوتر بين الجيل القديم والجيل الجديدهو أحد محاور قصصه الرئيسية.

وقد حاول هزاز مد جسر على الهوة التى تفصل الجيلين بواسطة مجموعة من الشخصيات الوسيطة. وكلا من الجيل القديم والجيل الجديد ينتظر الخلاص، كل حسب طريقته.

الجالسة فى الخبات:

وهى وصف لحياة الطائفة اليهودية اليمنية فى القدس أيام الحرب العالمية الثانية ، كما أنها تصور حالة نفسية واتجاهها فى الحياة لثلاثة أنماط للعقلية السائدة بين يهود اليمن، وقد صورت أعضاء **ثلاثة أجيال** فى أسرة واحده، الجد والأبن وبنت الابن، وهم الشخصيات الرئيسية بينما الشخصيات القليلة الأخرى ثانوية. وقد بدأ هزاز قصته بوصف مجتمع القدس بصفة عامة ويهود اليمن بصفة خاصة.

الجـيل الأول: الجد ويمثله مارى سعيد، غريق خرافات صوفية يعيش فى عالم خاص به وهو عالم القبالة والرؤى، وكلها تتركز حول نقطة واحدة هى الخلاص ومجيئ المسيح، لأنه قد كتب فى التلمود، أن آلاما كبيرة سوف تسبق الخلاص، فهو يتحدث عن المسيح بالنهار ويحلم به فى الليل وعندما يتأخر المسيح

يبحث عن طريق لاستعجال مجيئه، وهى نصيحة لصديقه «مارى الفقعة» كما يتزوج من إمرأة ثانية ليستعجل الخلاص بإنجاب نفس ثانية فى العالم، لأنه قد كتب فى التلمود «مجيئ المسيحمتعلق بانتهاء خزينة الأرواح فى السماء ». وحتى فى أواخر أيامه يصوره هزاز وهو يستفسر عن إصلاح الطرق والشوارع فى تل أبيب ويافا.

وهذه الشخصية لا يرضى عنها هزاز فيجعله يصاب بالجنون ثم يموت

الجيل الثانى: والذى يمثله «صهيون» الأبن، فهو فى نظر هزاز جيل مزعزع ومدمر، يغرق فى متعرك الحياة للإستفادة من متعها ومباهجها، فهو بطبيعته محب للمال ويتظاهر بالعظمة، وهو زير نساء، وطفيلى فاسد ولا يتجاوب مع البيئة الجديدة، وكانت إتصالاته بالمستويات العليا فى المجتمع واليهود الأوربيون فى القدس تجعله لا يرضى عن إسلوب الحياة اليمنية بالرغم من أنه تخلص من عبء التقاليد والثقافة اليهودية اليمنية، فلم يتألم فى فلسطين، وأخيرا تعلق بقصة غرام غير شرعية مع أرملة فى المنطقة المجاورة لسكنه، ويترك بيته بيته لأجلها ولا يعود إلى صوابه إلا بعد أن تتركه حبيبته. وكان يرتكب الخطايا علنا ويحافظ على الشرائع بتواضع.

الجيل الثالث:

وتمثله «رومية» أبنة صهيون، وهى تمثل الجيل الذى عاش فى فلسطين وتأصل فيها، وقد أحس بهذه الفوارق من إنطلاق فى الحياة وحرية واسعة وتسنم للسلطة، بينما يهود اليمن يعيشون فى الحرمان والحضيض، فكانت تعانى مما تشاهده من تفرقة عنصرية بين الإشكناز واليمنيون، وقد ركز هزاز فى قصصه على هذه الظاهرة، ومن أجل هذا هربت من واقعها وانضمت للكيبوتس حيث وجدت خلاصها،وهو من أهم أهداف هزاز التى أبرزها فى قصته، كما أنه حاول أن يصنع فيها نقاء الجنس اليهودى فى وصفها ووصف جمالها

وهو الجيل الذى يرضى عنه بعد أن مهد له الطريق وأرشده للخلاص.

٢ ـ «**يعيس**» ـ الرواية فى أربعة أجزاء

وقد حصل حاييم هزاز على جائزة إسرائيل فى الأدب عام ١٩٥٣ عن هذه الرواية.

وتحكى عن إمرأة يهوديةتوفى جميع أبنائها عدا«سالم» البكر ، «يعيش» أصغر الأبناء. وقد اختارت له هذا الأسم كما يبقى على قيد الحياة، ويتوفى والده وعمره عام ونصف، وتقاسى الآم الحرمان، ولم يتردد عليها سوى العجوز «يحى طيرى»زوج عمه أم يعيش، وتكد الأرملة فى طلب الرزق وتمنى إبنيها بمجيئ المسيح المخلص ليدعوهم للذهاب إلى فلسطين، ويكبر يعيش ويتعلم التوراه ويميل إلى العبث ويشتهر إسمه لعمله وفصاحته وإلمامه بالتوراه، بالإضافة إلى مهارته بفن الرقص الذى كان يزاوله فى الحانات والمقاهى، ويتزوج «سالم» الإبن الأكبر من «نعمه»ويفتح دكان صياغة يساعده أخاه، ويبلغ «يعيس» سن البلوغ وهو يقاسى آلام الكبت والحرمان ويقع فى حب «لولوفا»

ويحرص هزاز على تصوير تغلغل الإيمان فى قلب يعيس حتى أن الهداية والاستقامة تتغلب عليه فى يآخر

لحظة رغم ما يحيط به من إغراء ، ورغم ما يعانيه من كبت وحرمان كما صور أنواع الصراع والتردد بين الإيمان والكفر فى حديث بين «يعيش» والشيطان الذى أوقعه أكثر من مرة فى المحظور حتى أنه مرض أخيرا .وكان ملاذه الذى يلجأ إليه «يحيى طيرى» الذى يدعو الله دائما أن يقضى نحبه بسرعة وقد وعد «يعيش» بأنه بعد موته سيطلب من الله أن يذهب عنه المرض، ويشفى يعيش وتمرض أمه وتموت.

وقد أبدع **هزاز** فى تصوير صراع «يعيش» الداخلى عند مناجاته لربه فى كلمات ومعان فلسفية، وكذلك فى زيارته للمقابر وإكثاره من الصوم كما صور سذاجة يهود اليمن فى أكثر من موضع فى الرواية

حيث عاد «سالم مورجى» من مصر بعد غياب خمس وعشرين سنة بثروة واستقبله الناس بحفاوة كما جاء معه بهدايا ومن بينها مرآة ـ وخاف الجميع حين رأوا وجوههم فيها وقالوا بها سحر مثل المرآة الموجودة فى بيت الإمام.

ويتزوج «يعيش» من «**چيدا**» بعد أن استدان من الأوقاف اليهودية ويسكن فى بيت أخيه، وقد صور **هزاز** طقوس الزواج بين يهود اليمن.

ويدب الخلاف بين المرأتين، وكان عزاء «يعيش» أن ما يحدث له قد حدث للأنبياء الأولين. ويخيم الفقر عليه، وتتواتر الأحلام عليه ومعظمها عن الخلاص وفلسطين. أما هو فقد جمع بين الدنيا والآخرة ـ الرقص والتوراة ـ ويضيق به أخوه ويطرده من المنزل.

وأحلام **هزاز** على لسان بطله مرسومة جيدا:

ففى أحد الأحلام يرى بستانا كبيرا وفى النهاية «وظن أنها القدس» وفى حلم آخر يخبره الملاك أنه «يعيشئل»... إلخ .

ففلسطين والقدس هما محور العمل الدرامى كله ـ حتى أنه يفقد بصره بسبب نيران الملاك الذى رآه فى الحلم، حتى فى أحلام اليقظة يصعد إلى السماء يناجى الملائكة ويتفاخر أنه من بنى إسرائيل وأنه أفضلهم ولم يكتف بهذا، لكنه يعلّم الملاك الرقص.

وأخبر زوجته بصعوده إلى السماء وأمرها بأن تحتفظ بالسر، لكنها أخبرت «نعمة» زوجة أخيه حتى شاع الأمر فى البلدة وجاء الناس يلتمسون بركته. حتى أن «يحيى طيرى» جاء لـ «يعيش» ليتوسط له لدى الله بأن تعود روحه لبارئها ـ ثم يترك روحه فى جسد «يعيش» كأمانة.

وقد تأثر **هزاز** بالإسراء والمعراج، وصور «يعيش» وقد صعد به الملاك إلى السماء العلا وهو يركب فوق ظهره ويمسك برقبته. ويسمع صوت وزير الأيام الذى حكى له أحداث العالم وأسماء الملوك.

ومرة أخرى يعود لملاكه ويسأله عن عدد السموات وأسماءالملائكة وما شابه ذلك، بالإضافة إلى تخيلات عن الجنة التى تجمع أسماء صالحين لديهم.

ويصور **هزاز** «يعيش» وهو يشعر بثقل الروحين فى جسده، روحه وروح «يحيى طيرى».

وتحمل زوجته، ويشترى حماراً ويعمل بالتجارة وإذا ضاق الرزق يعمل بالرقص. ويبدى **هزاز** مهارته فى الاستعانة بأقوال من التوراة ولوكانت لتبرير عمل شائن،

أما ما يؤخذ عليه فهو مهاجمته للعرب والمسلمين فى أكثر من موضع حتى وإن كانت الحبكة القصصية لاتتطلب ذلك. وحتى الملائكة لم تسلم من هجومه رغم أنه وعلى لسان «يعيش» دعا الملائكة أن يهبطوا معه ليحتلوا فلسطين ويبنوا الهيكل وسور القدس.

وتلد زوجته طفلا ويفرح يعيش وزوجته، والحوار لا ينقطع بين يعيش والملاك فى مسائل فلسفية

ثم صور **هزاز** يعيش وهو يدعو للهجرة إلى فلسطين ويستحث الصالحين من اليهود كى يبتهلوا للإسراع بمجئ يوم الخلاص، وأن سبب تأخر الخلاص هو آثام الطالحين منهم، ثم يصور كذلك استعداد يعيش للسفر إلى فلسطين وتوديع الناس له ورحلة السفر وركوب السفينة من ميناء عدن المتجهة إلى يافا ولكن الله أنقذه لأن ركاب السفينة ليس بينهم يهودى واحد، وبإرادة الله يجد نفسه على الرصيف ثانية مع أمتعته، ويركب سفينة أخرى ويصل إلى يافا، ويتمرغ على أرض فلسطين ويقبلها - وعند وصوله إلى أرض الميعاد تقفل أبواب السماء فى وجهه ويقولون له «أقعد فى بيتك»!

أما **هزاز** فقد قدم لنا نفسه فى صورة بطل قصته (يعيش) ومن خلال بطله هذا عرض لنا كل ما خطر بباله فى مجال هداية جميع اليهود إلى الطريق الذى يراه مؤديا إلى تخليصهم مما يعانونه على أيدى مجتمعات الأغيار التى يعيشون فيها وخاطب الأغيار (العرب والمسلمون) وصب جام غضبه عليهم

ومال إلى تسخير الخيال الغريب فى وعظه وإرشاده وتوجيه اليهود من خلال إبراز عيوبهم وانحرافهم وبعدهم عن تعاليم الدين.وهى من الأسباب التى أخرت ، فى رأيه، مجئ الخلاص وقد خاطب يهود اليمن بلغتهم وطعمها بكلمات عربية فصحى وعامية كثيرة.



سناء عبد اللطيف صبري*



العلاقة بين اليهود والعرب

فى أدب الأطفال العبرى فى إسرائيل

* حاصلة علي الدكتوراه فى أدب الأطفال العبرى فى إسرائيل من قسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس

تظهر فى أدب الأطفال العبرى فى إسرائيل نماذج للقاء الإنسانى بين اليهود والعرب باعتبارهم بشراً بعيدا عن الصفات الجامدة والنظرة العدائية للعرب. ويركز الأدباء أيضا فى بعض القصص على علاقة حسن الجوار التى اتسمت بها العلاقة بين اليهود والعرب قبل الدولة، وظهرت فيها العلاقة المنفعية المتبادلة بين الطرفين.

وتتضمن بعض أنماط من القصص العبرى لقاءً حقيقيا ومباشرا بين اليهود والعرب ، وتختفى القناعات الثابتة والقوالب الجاهزة عن العرب، وتظهر رغبة بعض المؤلفين فى السلام وكراهية الحرب.

وتجدر الإشارة إلى أنه فى بعض الأحيان عندما يحاول بعض الكتاب الواقعيين أن يصفوا أحداثا وقعت بالفعل، فإنهم عندما ينتهون من الوصف النهائى، ويرغبون فى توجيه الرسالة العقائدية، فإن الشخصيات الإيجابية العربية تتهاوى فى القصة لتحل محلها القناعات الثابتة والقوالب الجاهزة.(١)

وفى ذلك يقول «مناحم ريجب» «بالنسبة لموضوع علاقة اليهود بالعرب، يكون هذا الموضوع أحيانا بارزا ظاهرا، وأحيانا يأتى عرضيا خلال الحبكة القصصية، فهناك قصص كتبت خلال سنوات الحرب ، كما توجد قصص أخرى كتبت فى فترات السلام، ويختلف اللون بحسب كون أبطال القصة أطفالا أو شبابا أو شيوخا. كذلك فإن وجهة النظر السياسية لكاتب القصة تظهر أيضا من خلال عرضه للموضوع(٢)، والنماذج التالية تلقى الضوء على أبعاد النزعة الإنسانية فى أدب الأطفال العبرى:

فى قصة (قيثارة داود)(٣) يلقى المؤلف «بنحاس بيرح» الضوء على علاقة اليهود بالعرب قبل الدولة، ويشير إلى أن العلاقة بين اليهود وجيرانهم العرب كانت

علاقة منفعية، لأن اليهود فى حاجة إلى الحرفى والفلاح العربى والبائع المتجول العربى الذى يحمل لهم البضائع إلى منازلهم، كما أنهم بحاجة إلى الحارس العربى الذى يحرس مستوطناتهم ضد غزوات البدو العرب، كما أن العربى فى حاجة إلى العمل لكى يحصل على قوته وقوت أسرته، وتتحدث القصة هنا عن الحارس العربى الذى يدعوه اليهود لكى يشرب القهوة ولكنهم لا يثقون فيه أبدا لأن الصداقة بين اليهودوالعرب صداقة محدودة الضمان وقد وردت فى قصة (قيثارة داود) الفقرة التالية:

«فى ساعات ما قبل الظهر، دخل إلى الساحة صديقنا العربى الحاج عايش حارس الحى وصديقه منذ تأسيسه، وعلى الرغم من ذلك، فقد تصرفوا معه بطريقة محترمة ولكن تشك فيه».

وفى قصة (حينا)[٤] يتحدث الكاتب «يوسف أوحنا» عن علاقة حسن الجوار بين اليهود والعرب فى الثلاثينيات والأربعينيات، أى فى الفترة التى سبقت الدولة. وقد جاء على لسان أحد أبطال القصة:

« ... بعد ذلك ذهبنا لكى نشرب السحلب من عند العربي، كان العربي يصل كل يوم عند مفترق شارعي شبزى وشمرلينج، ويقف تحت فانوس الشارع ومعه عربته.. وكان رجلا طويل القامة.. وكانت له عين واحدة فقط.. كم كانت منصة عربته جميلة.. وكان الإناء الذى يعد فيه السحلب مصنوعا من النحاس.. وكان يضع نارا مشتعلة تحته.. وكانت هناك صينية كبيرة لها عجلات، وحولها كئوس.. وفى الوسط علبة مذهبة بداخلها جوز الهند والقرفة وماء الزهر ذو الرائحة العطرية، وبالقرب من العلبة كعك مخصوص كان العربى يعده بنفسه.. وكان مذاقه لذيذا (يجنن) .وكنا كل مساء نتجمع حوله.. ويشرب كل واحد كأسا من السحلب بجوز الهند والقرفة وماء الزهر».

ويتحدث «مردخاى أميتاى»[٥] عن العلاقة الطيبة بين اليهود والعرب فى قصة (شجرة اللوز على الحدود) عندما طرح العلاقات الحسنة القائمة بين يهود إحدى الكيبوتسات وعائلة أبو صالح قبل حرب ١٩٤٨، فجاء على لسان أحد أبطال القصة:

«كان أبوصالح صديقنا وجارنا منذ فترة طويلة.. كان هناك فقط سور قصير من الحجر يفصل بين المقبرة التى نمتلكها وبين فنائه.. كان أبوصالح يحضر لنا فى الصيف الفحم من أجل فرن المخبز.وفى الشتاء.. عندما كانت عربتنا تغرز فى البوص.. كان ينقل الحليب على جمله.. كانت نساؤه تأتين لجمع الخبيزة.. وفى الصيف بعد موسم الحصاد كان لهن الحق فى جمع ما يُترك فى الحقل من الغلة للفقراء فى حقولنا.. إننا نتذكر كيف كان أبوصالح معتادا أن يجيء إلى حجرة الطعام ويجلس ساعات طويلة بجانب الراديو الوحيد الذى كنا نملكه حينئذ، ويتحدث مع الجد فريدمان حول أخبار الحروب».

ثم يختتم كلامه بهذه الفقرة التى تعبر عن كراهية كل من اليهود والعرب للحرب، فيقول:

«كان أبوصالح يقول دائما باللغة العبرية: إن الحرب ليست شيئاً جيداً. ويبدو أنه كان على حق».

وفى قصة (أصدقاء حدود)(٦) التى كتبتها «رفقا كيرين» تبرز النزعة الإنسانية بين اليهود والعرب بصورة جياشة من خلال صداقة صامتة فى جانبى الحدود تضمنت رسالة إنسانية ليس بها تصريحات رنانة، ومن هنا تكمن قوتها، فالقصة تحكى عن طفلة يهودية تدعى (عيدنا) تعيش فى حى يقع على حدود القدس فى الفترة التى سبقت حرب يونيو ١٩٦٧، وجاء فى القصة:

«فى مقابل حيها.. تقع مواقع الفيلق العربى حيث الجنود الذين يوجهون أسلحتهم تجاه القدس اليهودية.. وبالقرب من الموقع فى بيت نصف مهدم، تسكن امرأة عربية وحفيدها.. كانت «عيدنا» تنظر إليهم من وراء الحدود.. ترى حياة الفقر التى يعيشونها.. حيث كانوا فى أيام البرد يسدون نوافذهم المكسورة بالأحجار والألواح الخشبية»، وتستطرد المؤلفة فتقول على لسان «عيدنا»:

«لقد أصبحنا أنا والولد صديقين حميمين.. نعم.. يمكن أن نكون أيضا أصدقاء من بعيد».

ثم تسير القصة على النحو التالى:

«عندما انتهت حرب يونية ١٩٦٧ أزيلت الحدود، وأصبحت القدس مدينة موحدة وسارعت عيدنا للقاء صديقها العربي.. وصلت إلي البيت المهدم فلم أجد أحدا.. صادفت امرأة عربية فى الطريق.. سألتها: لم تفهم المرأة اللغة العبرية.. لكنها فهمت الحركات فاجابت:آه.. سعيد.. عمان.. عمان».

وتختتم المؤلفة القصة قائلة:

«رجعت ووقفت بالقرب من اللافتة الصفراء.. انحنيت وحفرت عليها كلمتين: على الجانب الشرقى «سعيد»، على الجانب الإسرائيلى «عيدنا». كتبت الاسمين بجوار بعضهما على اللافتة الشرقية والغربية.. الاسمان وبينهما حدود.. وليس هناك لقاء».

وفى قصة (حيوان الظلام)(٧) للمؤلف «اوري أورليف» تظهر الرؤية الإنسانية للعرب .. فيحكى المؤلف قصة طفل اشترك أبوه فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ ثم قتل الأب فى اليوم الثانى من الحرب فتبنى الطفل لنفسه حيواناً يعيش فى الظلام تحت سريره، وتنشأ علاقة بين الطفل وهذا الحيوان فيسأله قائلا:

«أيها الحيوان.. أيها الحيوان.. هل تستطيع أن تطرد العربى الذى يلاحقنى فى أحلامى».

بعد ذلك يأتى المؤلف بوصف صادق لشخصية العربى، ويتضح ذلك من هذه الفقرة التى جاءت فى القصة:

«كانت أمه تجلس بجوار سريره كل مساء وتفهمه أن: العرب هم بشر مثلنا تماما.. لهم أباء وأمهات وأعمام.. وأبناؤهم يتعلمون مثلنا فى المدارس.. وأمهاتهم يرقدونهم فى أسرتهم.. ويغنين لهم الأغنيات، بصفة عامة.. قالت له الأم أنه يوجد عرب طيبون كما يوجد يهود طيبون.. ومثلما يوجد يهود أشرار فإنه يوجد عرب أشرار».

ويتطرق «ميخائيل ديشا»(٨) إلى العلاقة بين اليهود والعرب من خلال النزعة الإنسانية التى تكشف عن مشاعر الإنسان ولا تعرف الحواجز القومية والدينية،

وظهر ذلك فى كتاب «زوهار وزكية» الذى احتوى على مجموعة قصص تطرق فيها الكاتب إلى علاقات صداقة قوية نشأت بين شبان إسرائيليين وعرب.

وفى القصة الثانية من الكتاب والتى عنوانها (وادى النرجس) اقتحم الحب سياج الشعوب وأسوار الغربة والعداء، حيث نشأت علاقة حب شديدة بين زوهار اليهودى وزكية ابنة الشيخ، وقد تطور هذا الحب لدرجة جعلت زوهار يطلب الزواج من زكية.. وعارض الشيخ والد الفتاة استمرار الحب.. وكان الزمن وقت حرب.. وقام مجموعة من العرب بقتل يهوديين من أبناء قرية زوهار.. تلقى الشيخ ورجاله تحذيرا من رجال المفتى بأن يتركوا مكان إقامتهم وينتقلوا إلى سهل دوتان بين جبال السامرة لأنه على وشك أن تدار معارك عنيفة بين اليهود والعرب، ومن هنا لم تستمر العلاقة بين زوهار وزكية.. وقال الشيخ لزوهار:[٩]

«لا فائدة من الحديث حول علاقات غير معتادة بين فتاة عربية وفتى يهودى فى هذه الأيام.. إن هذا الوقت غير مناسب.. ربما سيجىء يوم تجد طريقة يتحقق بها السلام بين اليهود والعرب فى البلاد.. وإن لم يكن الوقت متأخرا فسوف نلتقى ونبحث الأمر».

ولم يستطع المؤلف «ميخائيل ديشا»[١٠] أن يتخلص من القناعات الثابتة والنظر إلى العرب باعتبارهم أعداء، فبالرغم من أن قصته (زوهار وزكية) تحتوى على مجموعة من قصص الحب التى نشأت بين شباب يهود وشابات عربيات إلا أن (يائير) ابن (زوهار) يقول فى القصة:

«يخيل لى يا أبى أننى أكرر عملك الأحمق، وأوشك أن أحب نعيمة، تلك الفتاة الجميلة على الرغم من أنها ابنة أعدائنا.. ومن المحتمل أن يكون إخوتها أو أبوها قد اشتركوا فى الحرب وأطلقوا النار علينا».

وتتحدث بعض قصص الأطفال العبرية عن العربى الطيب، وبعض هذه القصص أجادت وصف المساعدة المتبادلة، وأظهرت العربى على أنه مفيد ومقدم للعون والحماية، وأحيانا يدلى بأسرار عن العرب، ويحبط هجمات على المستوطنات اليهودية[١١].

ومن أمثلة القصص التى تتحدث عن هذا الشأن قصة (لا نريد أن ننام) التى كتبها «**يوسى جمزو**»، فقد جاء المؤلف بشخصية الشيخ سليم أحد أبطال القصة ليكون - ليس صديقا فقط - ولكن منقذا لليهود ويكشف أسرار العصابات العربية ويجازف بحياته، حيث جاء فى القصة[١٢] **«أنه يصل فى ظلام الليل ليحذر صديقه أبراشكه الحارس فى كيبوتس شدموت قائلا: «بعد أيام قليلة جدا يا خواجا أبراشكة سيجىء رجال مصطفى جهاد من مغارتهم السرية فى جبال الخليل لكى يشنوا هجوما على كيبوتسكم».**

وفى قصة (أسود فى القدس)[١٣] يبرز الكاتب (**شموئيل هوفرت**) الصداقة العميقة بين رجلين مسنين أحدهما يهودى والآخر عربى.. فتتحدث القصة عن الحاج محمود حوسى تاجر المجوهرات الذى التقى بصديقه اليهودى القديم ربى إبراهام حسين بعد حرب الأيام الستة. وقد جاء فى القصة:

«فى أحد أزقة الحى اليهودى القديم، التقى ربى إبراهام بصديقه القديم الحاج محمود حوسى

تاجر المجوهرات.فى البداية خجل الحاج محمود من النظر فى وجه صديقه لأنه يفهم ما يختلج فى نفسه عند رؤية المعابد اليهودية المهدمة ورؤية بيت عائلة حسين المدمر. بعد ذلك نظر الاثنان هذا إلى ذلك ومسحا خلسة دمعة مزروفة. لم يظهر أى واحد منهما حزنه. وبدون أن يقولا أى كلمة، تجولا فى الأزقة المعروفة حول بيت محمود فى الحى الإسلامى».

وفى قصة (دافيد ونعمان)[١٤] يقدم الكاتب «أ. روزيانسكى» نموذجا لقصص الأطفال العبرية التى تظهر فيها النزعة الإنسانية والعلاقات الطيبة التى تربط بين دافيد اليهودى ونعمان الشرطى العربى المسيحى وتحكى القصة عن الحزن الذى انتاب الشرطى المسيحى عندما علم بأمر نقله من مكانه إلى جهة أخرى، فتقول القصة:

«نعمان شرطى بوليس فى الفرقة ر.. انتظرنى فى الفناء.. عند دخولى استقبلنى وهو فى حالة ارتباك.. أخبرنى بصوت مخنوق: أبوى.. لقد تأخرت عن الحضور اليوم.. إن القهوة جاهزة .. بسرعة فرشت القش فى أرضية الحظيرة.. ثم أغلقت أبواب الزريبة وذهبت مع نعمان إلى حجرته الصغيرة الجميلة التى خُصصت له فى مبنى المزرعة.. ملأت رائحة القهوة الحجرة.. وبعد أن صب الفناجين أخذ يرتشف القهوة وقد بدا الحزن على وجهه.قلت له: يبدو لى أنك حزين اليوم يا نعمان.. فأجاب قائلا: نعم.. لقد أردت أن أبلغك أننى فى المساء سوف أفترق عنك.. سنرجع إلى مكاننا .. إلى الفرقة كان نعمان شرطيا فى البوليس فى الفرقة ر..منذ سنوات كثيرة.. إنه مسيحى.. جاء إلى المزرعة منذ عدة شهور مع خيول ضابط البوليس لتسمينهم فى المراعى الخصبة وأرض المزرعة المفعمة بالحيوية والنشاط منذ اليوم الأول ارتبطنا بروابط الصداقة.. كان صغيرا.. وسيما.. ودودا.. وأحيانا كثيرة كنا نقضى الوقت فى الليالى المقمرة فى الغابة.. هناك كان نعمان يميل إلى أن يفضى بما يفيض به قلبه من أغانى الشوق والحنين الرائعة.. كانت عيناه تلمعان فى تلك اللحظة بين ظلال الأشجار، وكان صوته العذب يدوى فى أعماق الغابة كصوت ساحر حلو جدا..».

ثم يحكى المؤلف قصة يبرز فيها البعد الإنسانى الذى ظهر فى علاقة الصداقة بين اليهودى والمسيحى، ويركز فيها على حب دافيد اليهودى وإخلاصه وإنقاذه لنعمان المسيحى فيقول:

«وبينما كنا جالسين حزينين.. نتبادل أطراف الحديث ونرتشف القهوة.. اقتحم اثنان من سائسى الخيل البدو الحجرة شاحبين منفعلين.. وقالا:

«إن حصان الضابط الصارم الذى يخاف منه كل من فى المنطقة كسر سلاسله وجمع وجرى عدوا إلى الغابة وقفزنا كمن لدغهم ثعبان.. كنا نعرف أنه حصان جامح تماما مثل صاحبه..وأدركنا أنه بعد أن هرب وأطلق ساقيه للريح.. فإنه ليس هناك أى أمل فى الإمساك به.. ركبنا خيول المزرعة وخرجنا للبحث.. ربطنا

خيولنا فى الغابة وأخذنا نتجول فى فزع بين الأشجار..عدنا إلى الفناء يائسين حيث أنه لم يظهر له أى أثر..وبمجرد أن دخلنا إلى الفناء وسمعنا زعيقاً وصرخات رهيبة فى أنحاء المزرعة.. التفت هنا وهناك.. وإذا بنعمان قد اختفى.. وجريت مرتعدا نحو الأصوات التى أصبحت تسمع بوضوح من لحظة إلى أخرى.. فجأة ميزت عيناى الحصان المفقود وهو يجرى عدوا بجنون ويركب على صهوته شخص معرضة حياته للخطر، تحطمت أعضاء جسده بسبب عدوه الهمجى.. كانت الفكرة الأولى التى توقدت فى ذهنى أن يقف كل المطاردين معى فى صف أمام الغابة لمنع الحصان المندفع من الدخول إليها، لأنه إذا لم يحدث ذلك فسوف يسحق راكبه بين أغصان الأشجار..ولكننا تأخرنا فى التوقيت.. ففى عاصفة العدو اختفى الحصان مع راكبه بين أدغال الغابة.. جرينا فى أعقابهم.. وظهرت أمام أعيننا صورة مهتزة .. لقد وقف الحصان أمام شجرة.. بينما كانت رأسه تنزف دما.. وكان نعمان راقدا على الأرض فاقدا الوعي وبهدوء أعصاب.. نقلنا كلا المصابين.. وبعد أن غسلنا وجه نعمان أدركنا أن إصابته بسيطة.. وبالفعل بعد أن ضمدت الممرضة وجهه.. وبعد أن أعطته العلاج.. عاد معنا لمعالجة الحصان الذى أصيب بجرح عميق فى رأسه عندما اصطدم بغصن ضخم..حينما أدرك نعمان أن جرح الحصان خطير.. وأنه لا أمل في إنقاذه.. سقط مغشيا عليه.. وعندما أفاق من غيبوبته كان يرتجف من الخوف من الضابط، وبعد محاولات كثيرة وإلحاحات.. ربط جأشه وهدأ..وعدته أننى والعمدة المختار سوف نذهب معه إلى الضابط ونوضح له كل ما حدث بالضبط».

ويبالغ الكاتب فى وصف الحب والمودة بين «دافيد ونعمان» فيقول:

«حتى المساء كان نعمان معى، وكان لايزال منفعلا بما حدث ولا يعرف كيف يعبر عن حبه لى.. وقف أمامى.. أمسك بيدى وضغط عليها بقوة وقال: إلى أبد الأبدين سوف أتذكر، أن فضلك على عظيم.. إن لى طلباً لديك هل تحققه لى؟..

بكل سرور يا نعمان.. هل عرفت؟.

- أنا سوف أبلغك عن طريق مبعوث خاص عن يوم عرسى.. هل ستأتى؟.

- بكل تأكيد.. أعدك أننى سوف أحضر..

طلبت من صديقى يهوناتان أن يرعى القطيع بمفرده لعدة ساعات لأنه كان على أن أسافر مع نعمان..وابتسم يهوناتان وصفر صفارة طويلة ثم دندن بأنغام شرقية قائلا: أحباء وسعداء فى حياتهم.. فلتذهب أنت لمرافقة صديقك.. حقا.. دافيد ونعمان.. وبينما كنا نستعد للخروج.. فإذا بعربة تدخل الفناء ويخرج منها الضابط ومعه جنود شرطة..أسرع نعمان ليحييه بالتحية العسكرية..وعندما رأى الضابط أن رأس نعمان مضمدة سأله قائلا: ما الذى حدث لك يا نعمان؟.شرحت للضابط كل الذى حدث لنا

اليوم.. حكيت عن خوف نعمان.. وأننى كنت على وشك أن أسافر إليه لكى أوضح له شجاعة جنده.. صافح الضابط نعمان الذى كان الدم قد تدفق فى وجهه فاحمر من الارتباك.. بعد ذلك سافر الضابط».

ثم يصف الكاتب لحظات الوداع بين «دافيد ونعمان» فيقول: **عندما رآنى نعمان صافح يدى بشدة وتحجرت الدموع فى عينيه..شكرا جزيلا لك يا صديقى.. لقد أنقذتنى.. سوف يأتى يوم وأرد لك كل جمائلك على.. صاحبتك السلامة يا صديقى.. ثم أضاف قائلا قبل السفر: إذا لم يقس علينا القدر فسوف نعود مرة أخرى لنتقابل، فإلى اللقاء.لقد ظللت وقتا طويلا واقفا فى مكانى أنظر إلى الراكبين.. لقد ارتفعت قامة نعمان الفارعة الطول من بين كل الراكبين.فى كل لحظة كان نعمان يتجه برأسه نحو الخلف ويحيينى. نعمان أيها الحبيب.. أنا الوحيد الذى كنت تصرح لى عن أشواقك وحنينك..عند قدومى إلى مرعى الزريبة كنت حزينا مهموما.. بدأ يهوناتان يغنى أغنية الأحباء اللطاف دافيد ونعمان».**

ومرة أخرى يتكرر اللقاء الإنسانى بين «دافيد» اليهودى و«نعمان» الشرطى المسيحى بعد عدة سنوات حين يظهر نعمان لينقذ دافيد ورجال المزرعة من اللصوص العرب الذين هجموا على الأرض بغرض السرقة فيقول المؤلف:

«كانت الساعة تقترب من منتصف الليل.. كنا نتخيل أن الخطر قد زال عنا.. وأننا وقفنا كالأسود أمام عدد كبير أكثر منا مئات المرات.. لقد شعرنا أن ساعتنا الأخيرة قد اقتربت فجأة دوت طلقات نارية كثيرة فى الفناء فاختفى المهاجمون كالظلال..ساد الصمت فى المنطقة.. ماذا حدث؟

لقد ازدادت النيران لكى تقضى على فلول الهاربين عند سماع صوت القصف، فجأة كانت هناك دقات قوية على باب البيت..

- من هناك؟..

فتحنا .. فإذا بالشرطة.. حتى تلك اللحظة لم أفهم ما حدث ..دخل أحد رجال الشرطة وعانقنى ثم أجهش بالبكاء .. وقف أصدقائى وفرقة الشرطة مندهشين..لقد عرفت أنه كان نعمان».

وتبرز النزعة الإنسانية فى العلاقة بين اليهود والعرب فى قصة (المجموعة الجريئة تطارد الفدائيين)[١٥] للكاتبة «باتيا كرمى» عندما يقوم الأطفال اليهود بإنقاذ الفدائيين من الغرق، ويقوم الفدائيون بمساعدة الأطفال فى السيطرة على زورقهم المقلوب وعندئذ صدرت نداءات السلام التى تقول:

«أخيرا.. نحن أبناء عم.. قال الفدائى.. الآن نحن نرى أنكم شجعان وطيبون.. الآن نحن أيضا نرى أنكم تقدمون المساعدة فى وقت الضيق.. قال تسيون، لقد كان من الأفضل لو بدأنا العيش فى سلام.. قال موشيه، لقد ثبت لنا أن جميع بني البشر يجب أن يعيشوا في سلام وأن يساعد بعضهم البعض.. قال يجآل.يا حبذا لو التقيتم

مع أبنائنا الشباب لتتحاوروا معهم فربما تكون بداية الصداقة التى يعقبها السلام.. قال الفدائى».

مما تجدر الإشارة إليه هنا أنه حين برزت النزعة الإنسانية فى الحديث عن العرب خفت حدة القناعات الثابتة، وبدلت الكاتبة كلمة (المخرب) بكلمة (ذو الشارب) وهى تعنى بها هنا (الفدائى).

وفى قصة (أبراج فى القدس)(١٦) تبرز المؤلفة **«يميما تشير نوفيتس ابيدار»** روح التفاهم فى وصف اللقاء بين العرب واليهود، فتحكى فى القصة عن مجموعة من الأطفال التقوا بطفل عربى تائه فى الطريق، فأعادوه إلى بيت والده فى البلاد القديمة.. ثم تصف هذا اللقاء الإنسانى وتشير إلى التطلع والرغبة فى السلام، فتقول:

«قام الوالدان السعيدان بواجب الضيافة نحو الأطفال وقدما لهم الحلوى والكعك والبقلاوة.. توجه الأب إلى صندوق وأخرج شيئا ما مغلفا بورقة جرائد..

«هذه هدية من أجلكم.. لقد حافظت عليها منذ تسعة عشر عاما»..

هكذا قال والد أحمد وهو يقدم لهم الربطة.. وكانت هذه الهدية عبارة عن كتاب صلاة كان الأب قد عثر عليه بجوار حائط المبكى..

قال الأب للأطفال أنه كل تلك السنوات كان يقول فى **نفسه: سوف يجيء اليوم الذي يحل فيه السلام بين اليهود والعرب وحينئذ سوف أقدم هذا الكتاب للمعبد فى إسرائيل».**

وتظهر النزعة الإنسانية أيضا فى قصة (المتصارعون من الحدود الشمالية)(١٧) عندما أشار المؤلف **«عوديد بيتسر»** إلى مساعدة اليهود لعدد من الفدائيين الجرحى، فقد جاء على لسان أحد أبطال القصة قوله:

«رأيت هناك جنودنا.. كان يرقد حوالى عشرة من الفدائيين الجرحى.. كل بجانب الآخر فى مدخل المغارة بينما كان حوالى ثلاثة من جنودنا موجودين بينهم ومعهم شنطة الإسعافات الأولية.. رقد أحد جنودنا على بعد مسافة منهم وعلى رجله ذخيرة حربية وخلف حفرة كبيرة رقد ستة من العرب ينزفون دما ومغطون بالبطاطين، لكن لم يكن يحرسهم أى جندى).

وفى قصة (التائهون فى الصحراء)(١٨) تشير الكاتبة **«رانا هبرون»** إلى البعد الإنسانى فى العلاقة بين اليهود والعرب من خلال رحلة يقوم بها مجموعة من الأطفال فى الصحراء، ويحدث بينهم وبين العرب لقاء إنسانى فتقول القصة:

«خرج الأطفال من المستوطنة بقيادة حيبمكا وتوجهوا نحو الشرق..قال ران: لقد صعدت إلى أنفى رائحة دخان. ورأى بخياله نارا تشتعل فى الهواء الطلق وتشوى بطاطا..صاحت نوريت: ها هى خيمة بدوى.. هناك على الهضبة على سفح وادى جرار.. توسل الأطفال إلى حيبمكا قائلين: هيا نتقدم إلى هناك..أجاب قائلا: فليكن ما تريدون..وعلى الفور جروا مسرعين نحو الخيمة ذات القماش الأسود التى تدق أوتادها على سفح الوادى الذى يدعى وادى جرار».

وتبرز النزعة الإنسانية فى استقبال البدوى الحار للأطفال اليهود حيث يقول:

«مرحبا .. تقدم نحوهم وصاح في الكلاب..

- مرحبتين رد عليه حبيمكا».

وعن كرم ضيافة العربى تقول:

«اقترح البدوى برحابة صدر قائلا: هل يمكن أن استضيفكم فى ظل خيمتى المتواضعة.. قبل الأطفال الدعوة بسرور ودخل الأولاد وجلسوا بهدوء حول النار المشتعلة التى ينبعث منها الدخان..زاد البدوى من الحطب وقوى النار المشتعلة ثم وضع غلاية الشاى ويها الماء على النار وأعد شايا ثقيلا ذا نكهة ومحلى ثم قدمه للأطفال فى أقداح صغيرة».

وتواصل الكاتبة قصتها وتجعل الأطفال اليهود يتجاذبون أطراف الحديث مع البدوى الذى استضافهم ويسجل أحد الأطفال إعجابه بالبدوى، فيقول:

«واضح أن هذا البدوى حاذق ضليع فى أمور العالم. و «البريد» أى الشائعات التى تنتقل من الفم بسرعة البرق تمده بالمعلومات حتى عن البلاد الغريبة..فى الواقع.. لقد اضطر ران أن يثنى عليه ويشكره».

وفى نهاية اللقاء تقول الكاتبة:

«ثم غادروا المكان وسط عبارات الشكر والسلام من مضيفهم، ثم توجهوا إلى أقصر طريق يؤدى إلى بيوتهم».

وفى قصة (سكران فى صحة الجميع)(١٩) يشير الكاتب «يفرح حبيب» إلى البعد الإنسانى بين اليهود والعرب، فيحكى أن مجموعة من الفتيان كانوا يقومون بنزهة إلى عين جيدى وقلعة متساداه فيصف اللقاء بين هؤلاء الفتيان وبين العرب فيقول:

«سرنا حتى وصلنا إلى خيمة بدوى، حيث استقبلنا رجاله باحترام الملوك..

بعد الترحيب ودعناهم ثم ذهبنا إلى مخيمنا الليلى».

وتحكى أحداث القصة أن هؤلاء الفتيان أقاموا خيمة بجوار مخيم العرب، وعندما سمعوا أصوات نواح من خيمة البدوى، ذهب واحد من الفتيان اليهود فوجد أن ابن البدوى مريضا ويعانى من الحمى فعالجه بحبوب الكينا التى كانت معهم، عندئذ حدث أن:

«قبل الشيخ يدى.. لكننى جذبتها بلطف.. الله يسلمك.. همس قائلا لى عندما ودعته».

وتنتهى أحداث القصة بأن أقام البدوى حفلاً تكريما لليهودى الذى عالج ابنه وشفاه من الحمى.. فقد أرسل الشيخ شابا إلى مخيم اليهود وقال:

«إن الشيخ يريد أن يحضر الدكتور إلى الوليمة وإن المدعوين ينتظرونه بعد ساعة.. حفل - بعد ساعة؟.. همس تسفيكا.. إن ذلك سوف يستغرق طوال اليوم.. - أمر- إن هذا أمر - قلت - الدكتور يذهب لكى يحصل على بدل الأتعاب.. فى خيمة الشيخ أقيمت مأدبة كبيرة، وكان الفرح والسرور والشراب عند الشيخ.. لقد حملونى على الأكتاف.. أطلقوا الرصاص فى الهواء من أجل تكريمى».

بعد ذلك، يكافىء الشيخ البدوى الفتى اليهودى الذى عالج ابنه ويأخذه ليرى مساقط مياه عين جيدى حيث أسكره منظر المياه وجمالها، فيحكى قائلا:

«.. وعندما تهيأت للتحرك.. أخذنى الشيخ إلى داخل الخيمة.. وهمس إلي قائلا: يا دكتور.. يا خواجه.. إننى يجب أن أريك شيئا ما.. أن أعطيك شيئا ما.. أن أدفع لك شيئا ما..

- لا.. ليس هناك داع لذلك.. أشكرك جدا..

- شى..شى..شى.. إنك أنقذت حياة ابنى.. وأنا لم أكافئك.. أنا لم أدفع لك فضة أو ذهبا.. بل إننى سوف أريك شيئا ما.. لم يره احد من اليهود عندكم ولا يعرفه.. إن هذا السر لنا نحن فقط. تعالي نذهب..اصطحبني عبر طرق سرية مغطاة باعشاب الأجمة الذي كان ينمو في عين جيدي قبل أن يدمره محبو الطبيعة في أيامنا.. في أعلي الطريق.. سمعت صوت هياج شديد يشبه صوت المياه المتساقطة ولم اعرف ما هذا..

- شى شى شى.. وضع الشيخ أصبعه على فمه..

هذا هو - الآن - هنا أرقد أيها الشاب على الأرض وأزحف إلى الأمام وانظر..

وماذا أحكى؟.. وماذا أقول؟..

لو كنت شاعرا! إننى فلاح عشرون عاما وأنا أفلح فى المزرعة.. عجوز.. محنك.. تقريبا جد.. لكن وحياتك ماذا رأيت بعد ذلك؟..

ربما كنت أنا أول من رأى مساقط مياه عين جيدى.. كلها حتى القاع.. أى جمال.. أى فتنة وسحر..!

وإلى أسفل.. كانت جماعتنا تبدو مثل الجراد.. لقد كنت - مثل رجال كنعان الذين رآهم الجواسيس كالعمالقة..

وكل المساقط المائية وقطرات المياه ونبات الخنشار والبرك..

نعم.. نعم.. إن الله خلق هذا - تمتم الشيخ..

إن الله خلق هذا ونحن الحارسون..

لكن عندما يجىء اليهود إلى هنا.. كثير جدا.. تجعد جبينه.. كفى.. يا شاب.

هل رأيت؟ كفى فلنذهب.. نزلنا وأنا مثل السكران.. ودعت الشيخ.

انضممت إلى الجماعة التى بدأت فى الرحيل وغمرونى بمطر من الأسئلة:

«ماذا؟.. هل شربت قهوة هه؟..».

«إنك تبدو مثل السكران..».

«هل رأيت شولوميت وهى ترقص فى مخيم».

قلت نعم: إننى سكران.. سكران.. سكران.. لقد شربت خمرا فى صحة الجميع».

وفى كتاب (حديث المحاربين)[20] يتناول الكاتب «ميخائيل حومسكى» الصراع الذى يعتمل فى داخل نفس المحارب الإسرائيلى عند مواجهة العرب فيجئ على لسان أحد المحاربين:

«إن إحدى المشكلات الصعبة فى الحرب هى كيف تخرج لتحارب، عندما لا يكون فى قلبك كراهية للعدو.. فى الطريق إلى شرم الشيخ قال

لى صديق.. إننى ذاهب الآن لكى أحارب.. أقتل أناساً.. وسيسقط أصدقاء لى.. وربما أسقط أنا أيضا.. لكننى على الإطلاق لا أكره الجنود المصريين الذين على وشك أن أحاربهم.. ما هو الحق؟

.. هل يجب على أن أقتل أبو محمد الصغير وزوج فاطمة؟..«..

الهوامش

(١) كوهين. أدير، وجه قبيح فى المرآة، انعكاس النزاع اليهودى العربى فى أدب الأطفال العبرى، دار نشر سفريت راشفيم، تل أبيب، ١٩٨٥، ص ٢١٩.

(٢) ريجيب. مناحم، المشكلة العبرية فى كتب الأطفال فى إسرائيل، صحيفة عخشاف (الآن)، ١٩٦٨/٢/٤.

(٣) بيرح. بنحاس، قيثارة داود، تل أبيب، ١٩٧٣، ص ٢٠.

(٤) أوحنا. يوسف، حيّنا، تل أبيب، ١٩٧٣ ص ٢٧.

(٥) أميناى. مردخاى، شجرة اللوز على الحدود، تل أبيب، ١٩٧٣، ص ١٠٤

(٦) كيرين. رفقا، أصدقاء حدود، رامات جن، ماساداه، ١٩٧٠، ص ١٤٤.

(٧) أورليف. أورى، حيوان الظلام، تل أبيب، ١٩٧٦.

(٨) ديشا. ميخائيل، زوهار وزكية، رامات جن، دار نشر ماساداه، ١٩٧٠، ص ٢٨.

(٩) المرجع نفسه ص ٣٦.

(١٠) المصدر السابق، ص ٣٦.

(١١) كوهين. أدير، م. س. ذ، ص ١٥٨.

(١٢) جمزو. يوسى، لا نريد أن ننام، تل أبيب، ١٩٦٨ ص ٣٠.

(١٣) هوفرت. شموئيل، أسود فى القدس، رامات جن ١٩٧٣، ص ٢٤.

(١٤) روزيا نسكى. أ، داڤيد ونعمان، صحيفة ها آرتس شيلانو، ٦٩/٩/٧.

(١٥) كر مى باتيا، المجموعة الجريئة تطارد الفدائيين، تل أبيب، ص ٧٨.

(١٦) أبيدار. يميما تشر نوفيتس، أبراج فى القدس، رامات جن، ١٩٦٨، ص ٤٨.

(١٧) بيتسر. عوديد، المتصارعون من الحدود الشمالية، تل أبيب، ١٩٧٥، ص ٧٤.

(١٨) هبرون. رانا، التائهون فى الصحراء، ها أرتس شيلانو، ٧٥/٩/٤ ص ٧.

(١٩) حبيب. يفرح، سكران فى صحة الجميع، ها آرتس شيلانو، ١٩٧٥/٤/٦، ص ١٠.

(٢٠) حومسكى. ميخائيل، حديث المحاربين، شعبة التعليم والتربية التابع للهستدروت الصهيونى العالمى، أورشاليم - ١٩٨٤ ص ٥٥.

ايريت رمنو *ت: سناء عبد اللطيف صبرى*

يوزيك

قصة : من أدب الأطفال العبرى فى إسرائيل

مرت أيام، أسابيع، شهور - مرت تقريبا سنتان منذ ذلك اليوم الذى ودعت فيه أمى.

من يوم إلى يوم، كان يزداد فى داخلى الخوف من أن أبقى وحيدة، أمن المحتمل أنه مازال هناك يهود فى أرض بولندا؟

هل هناك أطفال آخرون مثلى مختبئون؟ لا، لا يمكن لو كان يوجد مثل هؤلاء - بالطبع لكنت قد اكتشفتهم، والتقيت بهم أو سمعت عنهم. إننى ألف وأتجول فى قرى مختلفة منذ عامين، وأقابل أشخاصا جددا، شبابا، وعجائز جائلين وأيضا متسولين. كثيرون هم الهائمون فى الطرقات لكن ليس من بينهم يهود. إن الألمان - بمساعدة البولنديين - طهروا المنطقة من أى يهودى. إذا كان الأمر كذلك، فقد تركت وحيدة.

بدأت أحسب حساباتى. إذا بقيت وحيدة حقا، يجب أن أتعود على فكرة أننى سأبقى إلى الأبد بين الفلاحين أرعى البقر وأستمر فى حكاياتى الملفقة بأننى طفلة بولندية وأن أمى ماتت أثناء القصف فى غارة جوية، وأن أبى لم يرجع من الحرب، وأن الحالة فى البيت صعبة للغاية، ويجب علىّ أن أعول نفسى، وبناء على ذلك فأنا مضطرة أن أعمل أى عمل يتاح لى.

بدت الحياة لى فجأة كحلقة مغلقة، لا يمكن الخروج منها. فى كل صباح أقوم وأحلب البقر، ثم أخرج إلى المرعى. عند المساء أعود إلى بيت الفلاح، أتناول الطعام، ثم أرقد وأنام بجوار الفرن، هكذا كان كل يوم، بدون تغيير.

أفكار صعبة كانت تضايقنى، أين حقا يعيش يهود آخرون؟ تذكرت أن فى بيت أبى حكوا لى أن يهوداً كثيرين يعيشون فى أمريكا. عرفت أن قلة من اليهود تعيش فى فلسطين. لكن كل هؤلاء فيما وراء البحار - وأنا فى بولندا - بعيدة عنهم بمسافة كبيرة جداً. والأمل فى الوصول إليهم فى أحد الأيام فى نهاية الحرب صعب وبعيد جداً. هل حكم على أن أعيش

بين الأبقار والخنازير إلى الأبد؟ «هيه، ما الذى حدث لك حتى تصبح راسك منخفضة وحزينة»؟. صاحت أمامى صديقتى بنت أحد الفلاحين فى القرية. التى ترعى ابقار أبيها.

أجبت بلا تردد «رأيت حلما مزعجا، لذلك فانا حزينة» فممنوع أن يعرف أى شخص افكارى الحقيقية... قالت لى. «دعك من هذه الأحلام - إن لديك دائما احلامًا غريبة، دعك منها، وتعالى انظرى إلى الشمس الساطعة».

أخذنا نتحدث عن حياة الرعاة، وعن الأخبار التى انتشرت فى القرية، وبالطبع نتحدث عن الموضوع المطروق: أين وكيف وبأى طريقة يتم صيد اليهود؟.

وكان من الطبيعى، أننى كنت مضطرة ايضا للاشتراك فى الحديث كى لا يلاحظوا علاقتى بالموضوع.

فى حقول المرعى، كان الرعاة قد أسرعوا بالمجىء يحيون بعضهم البعض بالسلام، وكل واحد يراقب أبقاره جيدا كى لا تدخل إلى نطاق الحقل المزروع.

كان الصيف فى ذروته، وكان الفلاحون قد فلحوا الحقل، وحصدوا القمح. وسارت النساء وراء الحاصدين يحزمن الحزم وهن يغنين . بالنسبة لهم لم يتغير فى الأمر شىء، لأنه لا يعنى الفلاحين من الذى يحكم أرضهم - الروس أم الألمان أم الفرنسيون، فما داموا يتركونهم يزرعون مع مجىء الشتاء ويحصدون المحصول فى ميعاده، فإن كل شىء بالنسبة لهم يسير على ما يرام.

فى وقت الظهيرة، بينما كانت حرارة الشمس فى ذروة شدتها، كان الرعاة وقطعانهم يسرعون إلى البئر لكى يرووا ظمأهم. كان البقاء بجوار البئر هو وقت راحة لكى يستعيدوا قوتهم، ويحكوا عن أحداث اليوم، هذا هو نادى الرعاة الذين كان معظمهم فتيان وفتيات فى عمر ١٣ : ١٥ سنة. لكن فى أحد الأيام، انضم إلى جماعة الرعاة راع جديد. فى ظهر ذلك اليوم، بجوار البئر، ظل بالقرب من أبقاره وهو يراقبها جيدا. من حين لآخر، كان ينظر إلى الرعاة الآخرين، لكنه لم يسعَ للانضمام إلى مجموعتهم. ولا أن يتبادل معهم أطراف الحديث.

وعندما أشاروا إلى أبقاره، وهى تشرب، هم بالرحيل من المكان، لكن الرعاة الآخرين أحاطوا به، ولم يسمحوا له بالسير.

أمعنت النظر فيه، وفى وقفته، لقد وقف وقفة ثابتة، رجلاه متباعدتان، صامتا. كان يبلغ من العمر حوالى ثلاثة عشر عاما، نحيف، طويل القامة، شعر رأسه لامع، عيناه زرقاوان، ذو أنف أفطس، ولون وجهه مثل الجذامة التى تبقى على الأرض بعد الحصاد، قدماه حافيتان، مجروحتان ومشققتان مثل سائر الرعاة، يمسك فى يده عصا الرعاة، ويستند على رجل واحدة، «هيه أنت» ... توجه إليه رئيس الرعاة، فتى يبلغ من العمر حوالى ثلاثة عشر عاما، ويتمتع بكامل صحته، معافى البدن، عريض المنكبين، رأسه مستديرة كالبطيخة وعليها لبدة شعر أسود كالقار، منتصب كشوك القنفذ، وجبهته ضيقة، تغطيها عينان متوحشتان. اسمه **فُاتسك** وهو ينتمى إلى أسرة فقيرة ترعى أبقار أغنى فلاح فى القرية.

من الذى عينه رئيسا للرعاة؟

إن لهذا الأمر حكاية على النحو التالى: يحكى انه كان يحدث كل سنة، فى الربيع، عندما كان الرعاة يبدءون فى الخروج إلى المرعى، يدور صراع بين الفتيان حول السيادة على مجموعة الرعاة، كانوا يتصارعون، ومن ينتصر فى تلك المعارك يتم اختياره رئيسا للرعاة. انهى **ڤاتسك** كلامه، ثم ارتسمت على شفتيه ابتسامه تنم عن السخرية والاستهزاء، بعد ذلك اتجه نحو زملائه الرعاة واختار من وسطهم اثنين ليكونا حكمين ثم بدات المعركة.

أمسك **ڤاتسك** عصا الرعاة فوق رأسه بقوة وبثقة، بينما أدرك جيدا أن الراعى الجديد متردد، وأنه لم يعرف بالضبط ماذا يجب عليه أن يفعل - وكان واضحا أنه بقوة الذراع لن يستطيع أن ينال من **ڤاتسك** - إنه لكى يغلبه يجب عليه أن يستخدم حيلة بارعة، فجأة أمال الراعى الجديد جسمه كما لو أنه فقد توازنه وفى أثناء ذلك، وضع عصاه بزاوية منفرجة، عندما راى **ڤاتسك** ان هناك خطرًا يكمن من الجنب، ادار هو ايضا عصاه.

استغل الراعى الجديد تلك اللحظة، وبثنية جذع سريعة، نجح فى ضرب عصاه **ڤاتسك** بصورة مائلة، فاطارها على الأرض.

لم يستطع **ڤاتسك** ان يفهم ما يحدث على الإطلاق، وقد اصبحت عصا ملقاة على الأرض مكسورة إلى قطعتين.

وقفت بين الرعاه، أمعنت النظر فيما حدث، وقلبى ينقبض.. من الخوف. خشيت أن ينقض ڤاتسك على الراعى الجديد ويضربه حتى الموت، لكن كانت دهشتى عظيمة، عندما انحنى **ڤاتسك**، ورفع عصاه المكسورة وقال: ليس سيئا على الإطلاق. يمكن بالتاكيد قبولك فى الجماعة لكن فى البداية، هل من الممكن أن تحكى لنا قليلا عن نفسك؟

اسمى **يوزيك ميوڤسكى** - قال الراعى الجديد: ولدت فى وارسو - قُتلت أمى اثناء القصف فى غارة جوية، وأبى لم يرجع من الحرب.

وبعد ذلك توقف عن الكلام، ثم نظر إلى الواقفين حوله وطلب منهم جميعا ان يقتربوا، ثم أضاف قائلا بصوت خافت: سوف أكشف لكم اليوم عن سر كبير، وأنا واثق أنكم لن تكشفوا عن سرى لأى شخص، إن حياتى أمانة فى أيديكم، أعرفكم أن أبى هو جنرال فى الجيش البولندى، وعندما أحس أن الهزيمة تقترب، هرب مع الكثيرين من جنوده، ونجح فى الوصول إلى انجلترا. هناك، هو يستعد ليكون جيشا كبيرا. وعندما يحين الوقت سوف يحرر بولندا ويطرد الألمان ويعيد للبلاد الحرية والانعتاق. وفى تلك الأثناء، لا ينبغى لى أن أكون فى بيتى لأن الألمان يطاردوننى. ومامن مرة كنت أختبئ فيها فى الغابة أو فى أى مكان سرى آخر، وأهرب من أمامهم. إلا وكانوا يتعقبوننى. وأنا لم أخبر أسرتى اين أنا وماذا أفعل. والآن، وبعد أن أطلعتكم على سرى، عليكم أن تساعدونى فى الاختباء.

شد **يوزيك** قامته - تنفس الصعداء.

وقف جميع الرعاة صامتين مشدوهين وهم ينظرون إليه بتقدير. حتى أنا وقفت بين الرعاة ونظرت إليه بتقدير، ليس بسبب حكايته الملفقة، ولكن لأننى شعرت فى داخلى بأنه يهودى مثلى، وفكرت مليا، إلى أى حد تتشابه نصوص قصصنا.

محمد محمود أبو غدير*



«المسرح العبرى والصراع الطائفى فى إســرائيل»*

* رئيس قسم اللغة العبرية بكلية الدراسات الإنسانية - جامعة الأزهر.

* جزء من دراسة أعدها المؤلف تحت عنوان الأدب العبرى والصراع الطائفى فى إسرائيل.

حظيت قضية الصراع الطائفى فى إسرائيل، أو ما يسمى بالفجوة الطائفية بين اليهود الغربيين واليهود الشرقيين باهتمام كبير على المستوى الحكومى والجماهيرى. فعلى المستوى الحكومى، حيث السيطرة لليهود الغربيين، تبذل دائما محاولات لإخفاء الأبعاد الحقيقية لتلك المشكلة مع الادعاء بأن إسرائيل هى البوتقة التى تصهر فيها كل الطوائف اليهودية التى هاجرت إليها(١). وعلى المستوى الجماهيرى ما زالت الفجوة الطائفية تشكل أحد محاور الصراع الرئيسية بين اليهود الغربيين الذين يسيطرون على الوظائف العليا فى الجهازين المدنى والعسكرى واليهود الشرقيين الذين يحتلون قاع المجتمع الإسرائيلى. وقد ذكرت جريدة يديعوت أحرنوت أنه رغم القول بأن دائرة التعليم بالنسبة لأبناء الطوائف الشرقية قد اتسعت إلا أن الفجوة الطائفية قد تعمقت أكثر مما كانت عليه قبل عشرة أعوام أو عشرين عاما.

الحقيقة هى أن الدوافع الأساسية التى تقف وراء هذا الصراع الطائفى هى دوافع عرقية. فغالبية الذين لا يمتلكون هم من اليهود الذين هاجروا إلى إسرائيل من دول الشرق الأوسط والبلاد الإسلامية والأفريقية، واستقروا فى إسرائيل فى أفقر المناطق سواء فى المدن الكبرى أو فى قرى أقل تطورا يطلق عليها اسم «قرى التنمية». وقد فجر هذا الوضع صراعات علنية وخفية بين الطوائف اليهودية وعمق مشاعر الظلم والتفرقة لدى اليهود الشرقيين، كما فند هذا الواقع أيضا المزاعم التى ادعت أن قيام دولة لليهود فى فلسطين هو تطبيق للوعد المسيحانى للخلاص، وهو الوعد الذى يجىء فى إطار التصور اليهودى العام للخلاص من حياة التفرق والشتات فى العالم وتجميع اليهود فى مكان واحد، هو فلسطين(٢).

هكذا بعد حوالى مائة عام من تأسيس الحركة الصهيونية، التى ادعت أنها تسعى إلى حل المشكلة اليهودية فى العالم، فإن المجتمع اليهودى فى إسرائيل أصبح ينقسم - على نفسه - إلى طائفتين إحداهما تحتل قمة المجتمع اقتصادياً واجتماعيا وهى طائفة اليهود الغربيين والأخرى تواجه ظروفا أسوأ وهى طائفة اليهود الشرقيين.

والثابت أن الصراع الطائفى بين اليهود فى إسرائيل ليس بالظاهرة الجديدة التى طفت على السطح بعد قيام إسرائيل، بل أن جذوره تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حين أخذت جماعات مختلفة من اليهود الأوربيين تهاجر إلى فلسطين فى موجات عرفت باسم «الهجرات اليهودية». وقد أدت الأصول الأوربية لهؤلاء المهاجرين إلى رفض كل ما هو شرقى، حتى أن نظرتهم إلى يهود فلسطين لم تكن تختلف عن نظرتهم إلى عرب البلاد.

وفى إطار هذه النظرة العنصرية تجاه كل ما هو شرقى اعتبر اليهود الغربيون المهاجرون حديثا إلى فلسطين أن اليهود الفلسطينيين أو اليهود المهاجرين إليها من الدول الإسلامية والشرقية متخلفين وغير متحضرين ومحدودى القدرات الذهنية والفكرية، ولذلك لا يصلحون شركاء لهم فى أى شئ. حتى أنهم أطلقوا عليهم اسم «اليشوف القديم» للتفرقة بينهم وبين اليهود من أصل أوربى الذين أصبحوا يعرفون باسم «اليشوف الجديد»(٣). ومازالت هذه النظرة تجد أصداء لها داخل المجتمع اليهودى فى إسرائيل حيث يقال إن الجذور التاريخية لليهود القادمين من الدول العربية والإسلامية وأنماط حياتهم القديمة، ومصيرهم التاريخى، لا تجعلهم يتمسكون بالأفكار الصهيونية كوسيلة لصياغة حياتهم، كما أن الأحداث التى مروا بها تختلف عن تلك التى مر بها يهود الغرب وخاصة بعد ظهور الحركة الصهيونية فى أواخر القرن التاسع عشر فى أوربا والتى جاءت منها أيضا الهجرات التى بلورت شكل المجتمع اليهودى فى فلسطين(٤).

ويترك الصراع الطائفى الآن آثاره على العلاقات المتبادلة بين اليهود الغربيين واليهود الشرقيين، حتى أنه وصل إلى درجة لا مثيل لها من قبل مما حدا بإحدى الشخصيات اليهودية التى تنتمى إلى يهود الشرق إلى القول «بأن الحكومة الإسرائيلية تفرض أعباء شتى على الطبقات اليهودية الضعيفة التى تنتمى أساسا إلى يهود الشرق»(٥)

وهكذا فإن حلم إقامة مجتمع يهودى فى إسرائيل، يكون مفتوحا أمام خطوات الاندماج الطائفى وأمام الخطوات العملية التى تستهدف تحقيق ذلك الاندماج، قد خاب ولم يتحقق، حتى أن يهود الشرق يشعرون بأنهم يعانون داخل إسرائيل من مشاعر الغربة والشتات نفسها التى لازمت اليهود فى العالم قرونا عديدة(٦).

«الأدب العبرى» والصراع الطائفى فى إسرئيل:

سعت الحركة الصهيونية منذ سنواتها الأولى إلى استغلال الأدب العبرى كوسيلة لتحقيق أهدافها، وذلك بتحويله إلى بوق لها من خلال الادعاء بأن الأدب العبرى هو وسيلة من وسائل تجديد هوية الإنسان اليهودى(٧). وقد نجحت الحركة الصهيونية فى تحقيق هدفها هذا إلى حد كبير حتى اننا لا نجد سوى أصداء ضعيفة لأصوات قليلة ومعدودة فى عالم الأدب العبرى تصدت للأهداف الصهيونية وأعلنت فى مستهل هذا القرن أن إقامة دولة لليهود فى فلسطين لن يحل المشكلة اليهودية وأن

اليهودى الذى يهاجر إلى هناك قد يحمل معه مشاعر الاغتراب والشتات[٨].

وهكذا لم تعبأ الحركة الصهيونية بتشويه الأدب وتحويله عن مساره الطبيعى باعتباره أداة للتعبير عن الفرد. حيث إن الأدب موضوعه الإنسان فى ذاته وفى استجابته لما حوله[٩].

ورغم ذلك فقد احتلت قضية الصراع الطائفى بين الطوائف اليهودية مكانا بارزا فى الأدب العبرى الحديث على اختلاف مراحله وأصبحت تلازمه من جيل لآخر. ولكن إذا كان التركيز قد اتجه قبل إقامة إسرائيل إلى العمل وبث الروح الصهيونية داخل كل يهودى ودفعه بقدر المستطاع إلى الهجرة إلى فلسطين. فإنه بعد إقامة إسرائيل تحولت قضية الصراع الطائفى إلى ساحة قتال بين اتجاهات شتى داخل إسرائيل وخارجها. وقد ترجم ذلك عمليا إلى ضعف الرابطة بين إسرائيل وقطاعات يهودية واسعة فى الخارج رفضت كل أشكال التفرقة الطائفية التى يعانى منها اليهود الشرقيون، وأدى ذلك إلى ضعف الهجرة اليهودية إلى إسرائيل بالمقارنة بتزايد موجات النزوح عنها[١٠].

ومع اتساع الفجوات الاقتصادية والاجتماعية بين يهود الشرق ويهود الغرب فى إسرائيل، ظهر فى الأدب العبرى منذ الستينيات فصاعدا - بعد فتور الحماس الذى صاحب قيام إسرائيل - الفرد اليهودى الذى يعيش فى عزلة عن مجتمعه وعن العالم المحيط به[١١]. وقد برزت قضية الصراع الطائفى فى إسرائيل فى العديد من الأعمال الأدبية ولكنها كانت لدى الأدباء الذين ينتمون إلى الطوائف الشرقية أقوى منها لدى الأدباء الذين ينتمون إلى الطوائف الغربية. وقد سارت الحركة النقدية التى يسيطر عليها يهود الغرب حذو الأدباء الذين ينتمون إلى الطوائف الغربية حتى انه من الصعب للغاية العثور بين مئات الكتب النقدية على دراسة تتناول بالنقد والتحليل أعمال الأدباء اليهود من أبناء الطوائف الشرقية. وقد أدى ذلك إلى تكرار الصرخات من جانب اليهود الشرقيين مثلما فعل **امنون شموس**[١٢] فى لقاء له مع إحدى الصحف الإسرئيلية حين قال موجها كلامه إلى المؤسسات الرسمية «اعطونا فرصة للمشاركة فى العمل، نحن لا نريد صدقة من أحد. فالصدقة لن تجعلنا نشعر بالانتماء والتعاون»[١٣] كما ذكر أديب آخر ينتمى إلى الطوائف الشرقية، وهو **سامى ميخائيل**[١٤]:

«نحن أبناء الطوائف الشرقية فى انتظار ظهور أديب ينتمى إلى إسرائيل الثانية. ليقوم بتحطيم رؤوس الجميع. نحن فى انتظار مقدم هذا الأديب إلى عالم الأدب الإسرائيلى ليخلصه من عالم الغربة التى يحياها، ويخلصه من الأدباء الذين عاشوا فى صوبات، وتعرفوا على الواقع من خلال النظر عبر النوافذ فقط. إن أحدا لن يستطيع وقف زحف الأدباء الشرقيين حتى لو استمر النقاد يتناولون بالدراسة فقط أولئك الأدباء الذين نشأوا فى المعامل المعقمة. إن هؤلاء النقاد لن يستطيعوا وقف قدراتنا الأدبية الخلاقة وعندئذ سيضطر الأدب العبرى إلى مجابهة هذا الواقع الجديد، ويضطر إلى إيجاد مقاييس جديدة لتقييم إنتاجنا الأدبى. إن هذا سيتحقق، وهذا سيظهر إلى الوجود[١٥]».

إن أدب **امنون شموس وسامى ميخائيل** وغيرهما من أبناء الطوائف الشرقية يتسم بمشاعر الغربة والقطيعة مع المجتمع اليهودى وبخاصة مع الفئات الغربية المسيطرة، كما تحتل مشاكل عدم القدرة على التأقلم داخل المجتمع الإسرائيلى مكانا رئيسيا فى أعمالهم الأدبية.

المسرح العبرى والصراع الطائفى فى إسرائيل:

انشغل المسرح الإسرائيلى أساسا بالقضايا التى تتصل بالمشكلات اليومية للمجتمع الإسرائيلى مثل الحروب المستمرة وانعدام الأمن وتفشى البطالة وكذلك ضعف الروح الطلائعية لدى الجيل الجديد فى إسرائيل متمثلا فى تزايد حركة النزوح إلى الخارج وخاصة بين الشباب. ولم تحتل الفجوة الطائفية مكانها اللائق فى الأعمال المسرحية المختلفة، لأن المسيطرين على عالم المسرح فى إسرائيل من اليهود الغربيين، وكذلك لأن الجانب الأعظم من جمهور المشاهدين هم من سكان المدن الكبرى ذات الغالبية الإشكنازية، ولهؤلاء مشاكلهم اليومية التى لا تحتل الفجوة الطائفية فيها مكانا بارزا. ولذلك جاءت قليلة المسرحيات التى تتحدث عن الصراع الطائفى فى إسرائيل. وهى أساسا لمؤلفين من أبناء الطوائف الشرقية، الذين ضمنوا مسرحياتهم تجاربهم الذاتية المريرة فى إسرائيل.

وإذا أردنا أن نطبق ذلك على أحد أهم الأحداث المسرحية فى إسرائيل فى السنوات الأخيرة وهو مهرجان المسرح الذى أقيم فى عكا فى عام ١٩٨٨ فسنجد أن من بين اثنتى عشرة مسرحية عرضت خلال أيام المهرجان والتى اختيرت من بين أكثر من اثنتين وسبعين مسرحية دخلت التصفيات لاختيار ما سيعرض منها، لم تعرض سوى مسرحية واحدة فقط عن الصراع الطائفى فى إسرائيل[١٦]. والمسرحية من تأليف يهودى مغربى اسمه (دانئيل لنزين) هاجر إلى إسرائيل ثم اضطر إلى الرحيل عنها نظرا لصعوبة التأقلم واتجه إلى فرنسا حيث استقر فيها حتى الآن. المسرحية تحمل اسم (أوهام من الشرق) وقد نشر النص الكامل لها فى مجلة «عيتون شفيعم فاشفيع» عدد أكتوبر ١٩٨٦.

والمسرحية كما يشير الاسم تقوم على رؤية شرقية للواقع المرير الذى يجتازه أبناء الطوائف الشرقية فى إسرائيل وما يواجهه هؤلاء من مشاعر عزلة وغربة داخل المجتمع الإسرائيلى حيث السيطرة فيه لأبناء الطوائف الغربية. وتبدو المسرحية أقرب إلى السيرة الذاتية للمؤلف ذاته منذ وطأت قدماه إسرائيل إلى أن نزح عنها مرة أخرى متجها إلى فرنسا. وهى فى الوقت نفسه تعبر عما يعانيه اليهود من أبناء الطوائف الشرقية من تعنت على أيدى اليهود الغربيين سواء فى المصالح الحكومية على أيدى الموظفين أو فى الشارع وأماكن العمل. وقد ربط المؤلف الواقع بالخرافة والأسطورة لجذب مزيد من الاهتمام الجماهيرى إليها ولكى يضفى على أحداثها جو الشرق ببساطته وما فيه من اعتقادات وخرافات وتمسك بالقديم. وقد وضعت للمسرحية الديكورات واللمسات الفنية التى تتمشى مع هذا الجو. فالمسرح يختلف عن أى مسرح آخر. فهو عبارة عن قاعة خاوية مقسمة إلى عدة أقسام أو مربعات، وفوق كل قسم أو مربع تجرى بعض المشاهد أمام الجمهور الذى يحيط بالمسرح والممثلين من ثلاثة جوانب. كما تعتمد أحداثها المسرحية على الجوقات المصاحبة لأداء الممثلين وعلى مشاركة المشاهدين فى تلك الأحداث.

ومع إزاحة الستار نرى مجموعة من المنشدين فوق المسرح وهم يرددون أناشيد على خلفية من الموسيقى الشرقية الصاخبة. والممثلون يلتزمون بأماكنهم فى المربعات المحددة لهم وأحيانا يتحركون بين الجمهور ثم يظهر بطل المسرحية واسمه (زايش) وهو يرتدى جلبابا عربيا وعلى رأسه الطربوش المغربى التقليدى ويقوم بتوزيع قطع الحلوى والخبز على الجمهور وبصورة تثير الضحك لسذاجة حركاته وأفعاله. وبعد فاصل من

الموسيقى العربية المصاحبة لحركة الممثلين على المسرح تبدأ أحداث المسرحية والتى سنعرض هنا لبعض مشاهدها.

المشهد الأول:

(زايش يتحرك على المسرح بجلبابه العربى والطربوش على رأسه ومن خلفه تتردد الموسيقى العربية الصاخبة. وتطفأ أضواء المسرح فيما عدا المكان الذى يتحرك فيه زايش حيث تسلط عليه الأضواء القوية. بعد ذلك يدخل إلى المسرح موظف حكومى منتصب القامة وفى يده سجل كبير ويجلس على مقعد مرتفع بحيث يكون زايش فى وضع أدنى منه) ويبدأ الحوار التالى:

- **الموظف:** الاسم؟
- **زايش:** ها.. ها..
- **الموظف:** الاسم؟
- **زايش:** زايش.
- **الموظف:** اسم العائلة؟
- **زايش:** ها.. ها...
- **الموظف:** اسم العائلة؟
- **زايش:** دهان.
- **الموظف:** العنوان؟
- **زايش:** المغرب.
- **الموظف:** العنوان؟
- **زايش:** المغرب. حى الملاح.. درب الفقراء - المغرب.... (**يردد بعض الكلمات غير المفهومة**).
- **الموظف:** كفى.
- **زايش:** ها... ها..
- **الموظف:** نبدأ من جديد. ما اسمك؟
- **زايش:** (**اخذ يردد لحنا عربيا**).
- **الموظف:** اسم العائلة؟
- **زايش:** (**يردد اللحن العربى بصوت اقوى**).
- **الموظف:** العنوان؟
- **زايش:** (**مازال يردد اللحن**).
- **الموظف:** توقف عن هذا. (**الموظف امسك زايش من يده وخرج به إلى الخارج. اصوات المنشدين تتردد عاليا على المسرح**).

المشهد الثانى:

(تصعد إحدى الفتيات إلى المسرح وتجلس على مكتب مرتفع. الفتاة تبدو فى العشرين من عمرها وهى موظفة فى إدارة الخدمات الاجتماعية التى تقوم باستقبال المهاجرين الجدد. ثم يدخل زايش إلى المسرح بشئ من التردد والخوف. يقترب من الموظفة التى تنظر إليه بإمعان. تبتسم له. يرد عليها بابتسامة مماثلة. تطلب منه الجلوس. يجلس بدون أن يرفع عينيه عنها).

- **الموظفة:** لقد تقدمت بطلب للحصول على إعانة اجتماعية. ومن جانبى يجب أن أعرف عنك بعض التفاصيل.
- **زايش:** هل يجب أن أتكلم؟
- **الموظفة:** نعم.. حدثنى عن نفسك.
- **زايش:** (**يلتزم الصمت. ينظر إليها ثم يقول لها**) ما اسمك؟

- **الموظفة:** داليا.. وما اسمك أنت؟
- **زايش:** زايش.
- الموظفة: ولكن مكتوب هنا..
- **زايش:** خطأ.. اسمى زايش.
- **الموظفة:** حسن.. إذن ساصحح الاسم. ولكن كيف يكتب.؟
- **زايش:** يكتب كما يكتب.
- **الموظفة:** إنك تبدو عاطفيا. هل تنظم الشعر؟
- **زايش:** أحيانا.. ولكنى اقوم بالكتابة اساسا.
- **الموظفة:** تكتب؟ ماذا تكتب؟
- **زايش:** أكتب الشعر.
- **الموظفة:** هل تريد القول بانك شاعر.
- **زايش:** نعم.
- **الموظفة:** حسن. هل تعلم اننى ابنة الشاعر حاييم نورى.
- **زايش:** حاييم نورى.. الشاعر.. أحقا هذا؟!
- **الموظفة:** نعم.. هل تقرأ أشعاره؟
- **زايش:** سمعت عنه. إنه مشهور هنا. ولكن لم أقرأ له.
- **الموظفة:** هل لديك قصيدة تريد قراءتها.
- **زايش:** ليس معى الآن. ولكن يمكننى أن أؤلف لك واحدة الآن.
- **الموظفة:** الآن؟ على الفور؟ هل انت قادر على إلقاء شعر جديد؟
- **زايش:** نعم **(اخذ يردد بعض العبارات التى لا تربطها رابطة وتخلو من اى معنى).**
- **الموظفة:** (يبدو عليها الحرج. تفتح فاها **فى محاولة للنطق بشئ. اخيرا تقول)** لماذا تقدمت بطلب للحصول على إعانة اجتماعية؟.

(هنا تبدا مجموعة من المنشدين فى إلقاء بعض الاناشيد إلى ان ينتهى المشهد بدون ان تتلقى اى رد من زايش).

فى هذين المشهدين نقف على ما يواجهه أى مهاجر قادم من إحدى الدول العربية أو الإسلامية. وزايش هنا هو تجسيد حى لكل اليهود الشرقيين الذين يجتازون الطريق ذاته منذ وصولهم إلى إسرائيل وخلال تعاملهم مع رجال السلطة وموظفيها. وبعد ذلك تبدأ تجربة مريرة جديدة يمر بها أيضا كل يهودى قادم من إحدى الدول الشرقية وهى محاولة سلخه عن ماضيه وتخليصه من كل ما يتصل بموطنه الأصلى الذى قدم منه. وتبدأ أولى الخطوات بفرض اسم جديد عليه وإجباره على التخلى عن اسمه القديم وعن اسم عائلته. أى تبدأ محاولة إجباره على ترك ماضيه وتناسيه والغوص فى المجتمع الجديد الذى هاجر إليه. ولكن كيف ستنتهى هذه المحاولة. هذا ما ستوضحه لنا المشاهد التالية:

المشهد الثالث:

(على المسرح يجلس أحد الموظفين حيث يسلط الضوء عليه. زايش يأخذ طريقه إليه بخطوات سريعة إلى أن يقف بجواره).

- **الموظف:** (موجها كلامه إلى زايش).. زوهار.
- **زايش:** زايش.. اسمى زايش.

- **الموظف:** هل هذا الاسم يعنى أى شئ.. إن هذ الاسم لا يحمل أى قيمة. ولكن اسم زوهار مثل الهواء..
- **زايش:** اسمى زايش.
- **الموظف:** أنت تولد بدون اسم ووالداك هما اللذان يمنحان الاسم لك. وفى إمكانهم إطلاق أى اسم آخر عليك. وبطريق الصدفة أطلقوا عليك هذا الاسم، الذى هو عبارة عن تجميع لعدة حروف رصت جنبا إلى جنب وبدون أن يكون لها أى معنى. إنها حروف ذات رنين غامض وأنت متمسك بالاسم فقط لأنك تعودت عليه.
- **زايش:** زايش.. اسمى زايش.
- **الموظف:** زوهار.. لقد منحوك اسما ولكن لم يمنحوك (هوية). الاسم هو مجرد بديهية اجتماعية. الاسم هو ما يريد الأب والأم أن يمنحاه للابن بتوصية من العمة أو من الجدة. ولكن اسمك لا يحدد اوصافك. واسمك يكشف عن نوايا والديك وأقربائك وعن صلفهم. وفى حالتك هذه فإن اسمك يقدم لنا سخافة وجهل والديك. لذلك سنمنحك فرصة لتغيير وضعك ولتختر هذا الضوء المنير الذى ينبعث عن الطهارة واللمعان (زوهار بالعبرية تعنى اللمعان والضياء). اسمك الآن زوهار.
- **زايش:** زايش.. زايش.. اسمى زايش.
- **الموظف:** زوهار.. اسمك زوهار. لا تنطق بمثل هذه العبارات البربرية مرة أخرى. لا تنطق بهذا الاسم ذى النبرات والموسيقى التى تدفع الرذاذ إلى خارج الفم. أما اسم زوهار فهو اسم خفيف على الأذن وهو أيضا تجسيد للحياة. إذا اخترت الحياة فاحمل اسم زوهار. ثم من الذى قال لك إن كلمة (هوية) مرتبطة بكلمة (اسم)؟. لماذا الهوية بالذات؟ لماذا الاسم بالذات؟ ما هو الشئ الذى يسبق الآخر: هل الهوية تسبق الاسم أم أن الاسم هو الذى يسبق الهوية؟ من الذى قال إن هناك رابطة بين الشيئين؟. دعك من كل هذا وخذ لنفسك اسما حقيقيا. هذا الاسم هو الذى يمنحك شهادة مرور إلى عالمنا. وهذا الاسم هو الذى يجعلك تذوب داخلنا. فالاسم هنا هو الأمن بالنسبة لك. وهو الحلقة التى تربطك بالسلسلة الإنسانية. اسمك زوهار وهذا يكفى.
- **زايش:** زايش..
- **الموظف:** زوهار..
- **زايش:** زايش.. زايش.. زايش..
- **الموظف:** زوهار.. زوهار.. زوهار..
- **زايش:** زايش.. زوهار.. زايش.. زوهار.. زوهار..
- **الموظف:** حسن .. استمر.. زوهار.. زوهار..
- **زايش:** زوهار.. زوهار.. زوهار..
- **الموظف:** حسن جدا. هذا يكفى اليوم.

- **زايش**.. زوهار.. زوهار..
- **الموظف**: كفى .. كفى.. هذا على مايرام.
- **زايش**.. زوهار.. زوهار.. (يواصل ترديد الاسم)...

هكذا يبدو وكأن المحاولات السلطوية قد نجحت فى خلع زايش عن عالمه الأصلى.. العالم الشرقى.. وأنه منذ الآن أصبح إنسانا جديدا له اسم جديد. أى أنه أصبح لائقا لدخول المجتمع الإسرائيلى. وللتأكيد على هذا الهدف نشاهد على المسرح بعض الإجراءات الطقوسية وهى أشبه بالطقوس الوثنية وذلك احتفالا بتخلى زايش عن هويته وعن ماضيه ودخوله فى هوية جديدة عن طريق اسم جديد.

المشهد الرابع:

(على خلفية من صوت المنشدين يظهر زايش على المسرح وعن يمينه الموظف وعن يساره امرأة. زايش يجلس على المقعد بدون حراك).

- **الموظف**: أهلا وسهلا.
- **المرأة**: أهلا بك..
- **زايش**: أهلا....
- **الموظف**: (مقاطعا) .. ليس بعد.. دعنا نكمل عملنا وبعد ذلك تحدث كما يحلو لك . (الموظف موجها كلامه إلى زايش). يا زوهار.. فى هذه اللحظة تجتاز الحدود التى تفصل بين عالمك وعالمنا. يا زوهار الخطوة الأولى هى أهم الخطوات. وأنت مطالب بدون شك بأن تخطو خطوات أخرى نحو بناء عالمك الجديد، وحينئذ ستكتشف أن الضوء السماوى لدينا أقوى. (الموظف يوجه كلامه إلى المرأة بنغمة حادة للغاية) انزعى عنه ملابسه.
- **المرأة**: سأنزع عنك هذه الملابس وأخلص جسدك من حبائل الغربة. الآن نأمرك بالتخلص من ذكرياتك المؤلمة. عليك أن تركز على المستقبل.

(فى الخلفية تقوم فرقة الإنشاد بحركات على المسرح مقرونة بأنغام شرقية. خلال ذلك يتم نزع الملابس العربية التى يرتديها زايش ويجرى استبدالها بملابس إفرنجية كاملة).

وهكذا نفذت الخطوة الثانية وهى جعل زايش يتغير تغييرا ماديا عن طريق نزع ملابسه الشرقية. وهو الآن أصبح مهيناً روحيا. بعد تغيير الاسم. وماديا بعد تغيير ملابسه، إلى دخول العالم الجديد. ولتأكيد ذلك يقدم على المسرح مشهد وفاة أم زايش. أى تخليصه من آخر رباط عاطفى ووجدانى يربطه بعالمه القديم.

ولكى يكون الانفصال عن الماضى كاملا، واحتفالا بدخوله إلى هوية جديدة، تعرض على المسرح مراسم وثنية أخرى. ولكن النتيجة تجىء مخيبة لآمال المسئولين.

المشهد الخامس:

(رئيس فرقة المنشدين يحطم جدار الصمت ويصيح بصوت عال فى وجه زايش).

- **رئيس الفرقة**: يا زوهار.. المدعو زايش.. الآن تخطو نحو الامتزاج النهائى. أمرر هذا السكين على قبر أمك الطرى (على المسرح صنع ديكور على هيئة قبر وبداخله وضعت جثة الأم) واقطع الحبل السرى الذى يربطك بالماضى.

اقطع عهدا مع مستقبلك. حانت بها نهاية العادات الشيطانية القديمة.. اطرد الهواء الفاسد من رئتيك وادخل بدلا منه هواء عليلا. حانت نهاية المياه المالحة التى تؤذى المعدة. اطرد من داخلك هذه الروح البربرية ودمرها واطعنها بالسكين.

- **الجوقة المصاحبة:** .. اطعنها بالسكين.

- زايش: (بصوت عال.. رافعا يديه بالسكين وملوحا بها إلى أعلى) ها.. هنا (الجميع تسمروا فى أماكنهم)..

- زايش: (يخفض يديه إلى أسفل ويقول بصوت مرتفع) لن أواصل هذ اللعبة (يلقى بالسكين على الأرض بشئ من الإرهاق والتعب).

- **الموظف:** يا زوهار.. يجب الاستمرار.

- **زايش:** لن أواصل هذه اللعبة.. اسمى زايش.

- **الموظف:** زوهار..

- **زايش:** زايش.

- **الموظف:** زوهار.. يجب أن تتوقف عن هذه التصرفات التى تجسد روح الغربة.

- **زايش:** لن أواصل اللعبة.

- **الموظف:** زوهار.. لا تضطرنا إلى استخدام العنف معك.

- **زايش:** لن أواصل هذه اللعبة.

- **الموظف:** زوهار.. ارفع هذا السكين من على الأرض.

- **زايش:** لا.. لن أفعل ذلك..

- **الموظف:** اسكت.. ارفع السكين.

- **زايش:** اتركونى وشأنى.

- **الموظف:** (موجها كلامه إلى الفرقة).. تولوا أمره.

- **رئيس فرقة الإنشاد:** امسكوا به.

(أفراد الفرقة ينقضون على زايش ويمسكون به ويطرحونه ارضا بجوار جثمان أمه. رئيس فرقة الإنشاد يمسك بالسكين ويضعها فى يد زايش. الجميع امسكوا يده وبها السكين وغرسوه فى قبر امه الذى يضم الجثمان. اعضاء الفرقة تخلوا عنه وتركوه بجوار جثة الأم. زايش ينتصب واقفا ممسكا بالسكين فى يده واخذ يطارد أفراد فرقة الإنشاد. وينجح فى اللحاق بأحدهم ويقوم بطعنه بالسكين).

- **زايش:** (يصيح بصوت عال وهو يقوم بطعن هذا الشخص) أمى.. أمى.. أمى..

وهكذا يسدل الستار عن محاولة إجبار زايش على التخلى عن هويته الشرقية وترك ماضيه.. وأمام هذا الإصرار من جانب زايش على مقاومة تلك المحاولات تجرى محاولات للوقوف على سر تمسك زايش (أى يهود الشرق) بهويته رغم كل الضغوط التى يتعرض لها. ويتضح ذلك من الحوار التالى الذى جرى بين رئيس فرقة المنشدين وبين زايش.

- **رئيس الفرقة:** زايش.. ما سر هويتك هذه التى ترفض التخلص منها. وما هى طبيعة هذه الصلة التقليدية التى تربطك بعالم ليس له وجود. ما إجابتك على ذلك

يا زايش؟ . أليس هذا نابعـا من المكان الذى نشأت فيه والذى تتوق إليه روحك مثلما تتوق إلى النور.

يقـول: هل يسـركم أن ترونى أتخلص من ذكـريات الماضـى. هـل تريـدون رؤيـة زايش وهـو يتـخلى عن أصـوله وعن هويتـه. هل تريدين رؤيتـه وهو عـاجـز. هل هذا مـا تعـرضـونه عليـه تحت سـتـار (الاسم الجديد).

وهكذا تنتـهى المسرحيـة، مؤكدة فشل كل مـحاولات تذويب أبناء الطوائف الشرقية داخل المجتمع الإسرائيلى فى ظل سيطرة يهود الغرب إلى جـانب فـشل مـحاولات دفعهم إلى التخلى عن ماضيهم.

إن الصـراع بين اليـهود الشـرقـيـين والغـربيـين فى إسرائيل قائم ومستمر بما يؤكد فشل الحركة الصـهيونية فى توفير الحل الفعلى لمشاكل اليهود.، وأن المجتمع الذى قيل عنه أنه سيكون بوتقـة تصـهر فيـها جـميع الطوائف اليـهودية لم يسـتطع التـغلب على الصـراع الطائفى بين اليـهود فى إسـرائيل أو كـمـا ذكـر بعض اليـهـود من أن المجـتـمع اليـهـودى فى إسـرائيل يحـوى فى داخله قنبلة زمنيـة خطرة يمكن أن تنفـجـر فى أى لحظة، وهى قنبلة الفجوة الطائفية(١٧).

قائمة المراجع والمصادر:

أولا: مراجع باللغة العربية:

١ ـ **خليفة**، د. **محمد حسن**، الحركة الصهيونية، طبيعتها وعلاقاتها بالتراث الدينى اليهودى، دار المعارف. القاهرة ١٩٨١.

٢ ـ **مندور**، د. **محـمـد**: «فى الأدب والنقد». دار نهـضـة مـصـر للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٣.

ثانيا: مراجع باللغة العبرية:

١ ـ أبريون: دورية أدبية فكرية ـ العدد الثانى القدس. ١٩٨٤/٨٣.

٢ ـ أبريون: دورية أدبية فكرية ـ العدد الرابع ـ القدس. ١٩٨٦/٨٥.

٣ ـ اليناف، أريه لوبا: أرض الظباء ـ الطبعة الثامنة. تل أبيب ١٩٨٣.

٤ ـ **أورن. يوسف**: صحوة فى القصة العبرية. تل أبيب ١٩٨٣.

٥ ـ **بن أور، أهرون**: تاريخ الأدب العـبرى المعـاصـر. الجـزء الثانى ـ تل أبيب ١٩٥٨.

٦ ـ **جراتس، نوريت**: خربه خزعه وصبيح اليوم التالى. تل أبيب ١٩٨٣.

٧ ـ زيهوت: دورية أدبية: تل أبيب ١٩٨٢.

٨ ـ روتنشـترايخ، نتان: دراسات فى شخصـيتنا الذاتيـة، تل أبيب ١٩٨٤.

٩ ـ شـانان، إبراهام: الأدب العـبرى الحـديث بتيـاراته المخـتلفة. تل أبيب ١٩٧٣.

١٠ ـ شانان، إبراهام: قاموس الأدب العبرى الحديث ١٩٧٠

١١ ـ عتون ٧٧، دورية أدبية، نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٦.

١٢ ـ عتون ٧٧، دورية أدبية سبتمبر/ أكتوبر ١٩٨٦.

١٣ ـ موزنايم، دورية أدبية، أبريل/ مايو ١٩٨٠.

١٤ ـ هزار، حاييم: كل كتاباته ـ المزولة ـ مجموعة قصصية ١٩٧٣.

١٥ ـ الملحق الأدبى لجريدة يديعوت أحرنوت ١٩٨٧/٨/٢١.

١٦ ـ الملحق الأدبى لجريدة يديعوت أحرنوت ٧/ ١٠/ ١٩٨٧.

١٧ ـ الملحق الأدبى لجريدة يديعوت أحرنوت ١٩٨٧/٧/٣.

الهوامش

(١) اليناب، أرية لوبا: أرض الظباء ـ الطبعة الثامنة ـ تل أبيب ١٩٨٣ ص ٣٠٦.

(٢) د. خليفة، **محمد حسن**:الحركة الصهيونية ـ طبيعتها وعلاقاتها بالتراث الدينى اليهودى، دار المعارف بالقاهرة. طبيعة أولى ١٩٨١

(٣) «أبريون»، دورية أدبية ـ ثقافية ـ إجتماعية. العدد الثانى ٨٣/ ١٩٨٤. ص ٢٨.

(٤) روتنشتراخ، نتان، دراسات فى شخصيتنا الذاتية، تل أبيب ١٩٨٤، ص ١١٤.

(٥) موزنايم، مجلة أدبية ثقافية عدد أبريل ـ مايو ١٩٨٠، ص ٤١٧.

(٦) أبريون ـ العدد الثانى ص ٣٠.

(٧) زيهوت (الهوية) دورية أدبية فكرية ١٩٨٢ تل أبيب، ص ٨.

(٨) شاكان، **إبراهام**: الأدب العبرى الحديث بتياراته المختلفة الجزء الثالث. ١٩٧٣. ص ٨.

(٩) د. **مندور، محمد**: فى الآدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة ١٩٧٣.

(١٠) **أورن، يوسف**: صحوة فى القصة العبرية. ١٩٨٣. ص ١٧.

(١١) **جراتس، نوريت**: خربه خزعه وصبيحة اليوم التالى. ١٩٨٣. ص ٧٧.

(١٢) ولد الأديب **امنون شموش** ـ فى حلب بسوريا عام ١٩٢٩ وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٣٨. وأصدر العديد من القصص القصيرة والروايات المستمدة أغلبها من الفترات التى عاش فيها هو وأسرته فى سوريا.

(١٣) جريدة يديعوت أحرنوت ٣/ ٧/ ١٩٨١.

(١٤) ولد **سامى ميخائيل** فى بغداد بالعراق فى عام ١٩٢٦ وهاجر إلى فلسطين فى عام ١٩٤٨.

(١٥) يديعوت أحرنوت ٧/ ١٠/ ١٩٨٧.

(١٦) عيتون شفعيم فاشفيع (دورية أدبية فكرية) ديسمبر ١٩٨٦ ص ٤٧.

(١٧) دراسات فى شخصيتنا الذاتية ص ١١٠.

رشاد عبدالله الشامي*



حانوخ لڤين

صرخة مسرحية إسرائيلية ضد الحروب ودعوة للسلام

* أستاذ الأدب العبرى الحديث بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس - له عديد من المؤلفات حول الأدب العبرى الحديث والمعاصر والمجتمع الإسرائيلى.

مقدمة:

يرى مؤرخو المسرح العبرى الحديث أن مسرحية «المجد للأبرار» التى ألفها موشيه حييم لوتساتو (١٧٠٧ - ١٧٤٦م) والتى صدرت فى أمستردام عام ١٧٤٣ هى أول مسرحية عبرية كان لها تأثير مباشر على الدراما العبرية اللاحقة لها، وذلك على الرغم من العثور على نص مسرحى مكتوب باللغة العبرية طبع فى مانتوا بإيطاليا عام ١٦١٨ ومنسوب إلى يهودا ليون بن يتسحاق دى سومو (١٥٢٧ - ١٥٩٢) بعنوان «كوميديا الزواج» تستند فى حبكتها الدرامية إلى «مدراش تنحوما» (أحد مصادر التراث الدينى اليهودى) ومتأثرة إلى حد كبير بالكوميديا الإيطالية فى القرن السادس عشر.

ويمكن القول، بأن تلك البدايات للدراما العبرية، والتى ظهرت مع نهاية القرن السادس عشر وخلال القرنين السابع والثامن عشر فى كل من إيطاليا وهولندا، قد أخفقت فى خلق حركة متطورة للمسرح العبرى على كل من المستويين الأدبى والدرامى، ولم تستطع أن تتخلص من تأثير ثقافات شعوب البحر الأبيض المتوسط بالرغم من محاولاتهم الدؤوبة لصبغ أعمالهم بالصبغة اليهودية.

ومع ظهور حركة التنوير «الهسكالاه» (١٧٨٠ - ١٨٨٠) نمت حركة أدبية عبرية فى ظل ظروف جديدة تمثلت فى التوجهات العلمانية التى مهدت الأرض لغرس بذور الصهيونية. وقد خلقت هاتان الحركتان «الهسكالاه» والصهيونية، علاقة مركبة بنمط الحياة وعالم القيم لدى الجماعات اليهودية فى كل من شرق أوروبا وغربها، مما أدى إلى خلق تمرد الإنسان اليهودى ضد تراثه الدينى من خلال مطلب إصلاح التراث والدعوة «للبعث القومى» الأمر الذى أدى بدوره إلى خلق علاقة درامية بين الفرد وماضيه ومجتمعه، وهى العلاقة التى أصبحت مصدرا جيدا للشكل المسرحى الذى هو بمثابة التعبير الرئيسى عن التجربة الدرامية .

ومع بداية الهجرات الصهيونية إلى فلسطين، ونمو تجمع يهودى فيها، بدأ الأدب العبرى الفلسطينى فى معالجة قضايا الاستيطان والصراع مع البيئة الفلسطينية والصراع ضد العرب من أهل البلاد وغيرها من القضايا، وهى القضايا نفسها التى عالجها المسرح العبرى فى خلال تلك الفترة والتى عرفت الدراما التى تنتمى إليها

باسم «دراما الطلائعيين». وقد اقتبست شخصيات هذه المسرحيات من واقع التجمع الاستيطانى الصهيونى فى فلسطين، وكانت ذات طابع محلى تناول المشاكل الاجتماعية والاتجاهات الفكرية وقصص «الرواد» (هيحالوتسيم) المؤسسين وجهودهم فى بناء الاستيطان الصهيونى. ومن أبرز كتاب المسرح العبرى الحديث فى تلك الفترة: يهو شواع برزيلاى وى. ارئيلى اورلوف (١٨٨٦ - ١٩٤٣) ودافيد شمعونى (١٨٦٦ - ١٩٥٦) واهارون اشمان.

وتعتبر حرب ١٩٤٨ بمثابة نقطة تحول مهمة فى تطور الأدب العبرى الحديث والمعاصر، وهو التطور الذى وجد انعكاسا مباشرا فى تطور المسرح العبرى المعاصر أيضا، حيث كان موضوع الحرب وقيام الدولة العبرية موضوعا رئيسيا للمعالجة الدرامية، تماما كما حدث فى الأدب العبرى المعاصر شعرا ونثرا.



الكاتب المسرحى الإسرائيلى حانوخ لڤين

وقد عالج المسرح العبرى اعتبارا من الخمسينيات القضايا نفسها التى عالجها الأدب مثل: جمع شتات اليهود ودمج الهجرات فى بوتقة واحدة، ومشكلة البحث عن الهوية، وذكريات أحداث النازى، والمشاكل التى ترتبت على التحول من مجتمع استيطانى إلى دولة... إلخ.

وهنا ينبغى ان نؤكد على ان الجيل الذى شارك فى حرب ١٩٤٨ وانتصر فيها واجه محنة التناقض السحيق وظروف العزلة والاغتراب والانفصال شبه المطلق عن المجتمع الذى يعيش فيه. وكان من الطبيعى أن يحاول الكتاب والأدباء الذين شبوا وتربوا داخل حركات «الشباب الاشتراكى «الصهيونية، والذين اعتادوا الامتثال لمتطلبات «الأدب المجنون»، تكييف أنفسهم مع الظروف الجديدة والمناخ الذى فرضته حرب ١٩٤٨ وقيام الدولة، محاولين بقدر الإمكان تصوير تلك المحنة التى واجهتهم، والتى تجلت فى الصراع ما بين الالتزام الصهيونى (أى الاتساق مع دعاوى «الأدب المجنون»)، وبين البحث عن الذات والهوية شبه المفقودتين.

ويمكن القول بأن معظم المسرحيات التى تناولت واقع حرب ١٩٤٨ تتشابه فى أشكالها ومضامينها تشابها كبيرا، حيث ان الحرب هى الموضوع الرئيسى، والشخصيات الرئيسية فيها كلها من جيل «الصابرا» (اليهود من مواليد فلسطين الذين يرمز بهم إلى «العبرى الجديد») فى مواجهة جيل الآباء والمؤسسين، ومسرح الأحداث هو أرض فلسطين وليس «الشتات» اليهودى، وذلك كله فى إطار من مواجهة لحظات فى حاجة للحسم بالنسبة للجماعة والفرد تنتهى إلى التضحية بالنفس فى سبيل تحقيق الأهداف والغايات الصهيونية على خلفية من حب رومانسى متجانس بين فتيان وفتيات «الصابرا».

ومن أشهر كتاب المسرح العبرى فى تلك المرحلة: بن تسيون تومار صاحب المسرحية الشهيرة «الرفاق يتحدثون عن جيمى» ويوسف ليفى، ويوسف أوكسنبرج و موشيه شامير الذى عبر فى مسرحياته عن جيل « البالماح» (سرايا الصاعقة) وتضحياته من أجل الانتصار فى حرب ١٩٤٨ (مسرحيات: «لقد سار فى الحقول»، و«الكيلومتر ٥٦»)، و يجال موسينزون («فى دروب النقب» و «إن كان هناك عدل») و ناتان شاحام («سيصلون غدًا»). وهؤلاء الكتاب، كان من الواضح أنهم يمثلون جيلا جديدا من الأبناء تعلم وتربى فى فلسطين واستوعب اللغة العبرية منذ نشأته الأولى، على عكس جيل الآباء. ويبدو لمن يتأمل مسرحيات شامير و موسينزون وشاحام وآخرين، أنهم أغلقوا أنفسهم فى وجه التأثير الدرامى العالمى، وكأنهم يخشون فقدان إسرائيليتهم أو هويتهم الروحية .

وقد اتجه كتاب المسرح العبرى المعاصر فى إسرائيل مع تلاشى الاهتمام بحرب ١٩٤٨ بين الجمهور، إلى تناول قضايا الساعة فى مرحلة التحول. وقد اتخذت المسرحيات خلال النصف الثانى من الخمسينيات شكلين رئيسيين: الأول، وقد حاول بصورة أو بأخرى التأكيد على دور «الطلائعيين»، أما الثانى، فقد عبر بصورة أكثر قوة عن خيبة الأمل من التبنى المتعجل للمثل التى حلت محل قيم «الطلائعية»، وبصفة خاصة القيم المادية، وهو الشكل الذى ميز معظم الإنتاج المسرحى العبرى لتلك الفترة. وبالإضافة إلى هذا تبنى بعض الكتاب إزاء خيبة أملهم فى الواقع الإسرائيلى الاتجاه إلى الماضى اليهودى فى محاولة للتعرف على الحاضر من خلال أنماط تاريخية يهودية فى التاريخ اليهودى القديم، وهو ما عرف باسم « المسرحية التاريخية»، وهو اتجاه لم يدم طويلا فى المسرح العبرى، كما لم يدم طويلا أيضا فى الأدب الروائى «الرواية التاريخية»..

وكان من أشهر كتاب المسرحية التاريخية الكاتب **نسيم الونى** فى مسرحيته «الملك اقسى الجميع» (١٩٥٣) التى استلهم موضوعها من التاريخ اليهودى القديم فى عصر يربعام بن ناباط (رمز شباب الخمسينيات المنهك من الحروب فى إسرائيل)، وكذلك **موشيه شامير** فى مسرحيته «حرب ابناء النور» (١٩٥٥) التى حملت فى البداية اسم «ملك لحم ودم» والتى تعالج التاريخ اليهودى فى فترة «الهيكل الثانى» من خلال إسقاطات معاصرة.

ومن أشهر كتاب المسرح العبرى المعاصر الذين عبروا فى مسرحياتهم خلال هذه الفترة عن الصراعات والتخبطات التى يعانيها الإنسان الإسرائيلى فى مواجهة المتناقضات التى يعانيها بسبب الواقع المشوه والممسوخ البعيد عن الحلم الذى رسمته وصاغته الصهيونية، الأديب المسرحى **عاموس كينان** الذى كتب عدة مسرحيات عالجت هذا البون الشاسع بين الحلم والواقع مثل: «الأسد» (١٩٥٦)، و «البالون» و «القطار الأخير» و«زلزال محتمل» و «الرفاق يتحدثون عن يسوع» و «إننى مازلت أومن بك» «والديناصورات» وتجمع بين كل هذه المسرحيات نقطة التقاء واحدة سواء فى الشكل أو المضمون بين الحلم والواقع. إن الحلم فى هذه المسرحيات يظهر وكأنه حلم فعلى يرمز دائما إلى المغزى المزدوج: الحلم الصهيونى الذى يبقى على وجود دولة إسرائيل، والحلم الوجودى الذى يبقى على اليهود أحياءً على وجه الأرض. وفى مقابل هذا الحلم ذى المغزى المزدوج يتمثل الواقع الوجودى والسياسى فى مسرحيات كينان عن طريق شخصية أو مجموعة شخصيات.

ومن الكتاب المسرحيين الذين عالجوا الواقع السياسى والوجودى الإسرائيلى خلال هذه الفترة، الكاتب المسرحى **يوسف موندى**، الذى برع فى معالجة الأساطير اليهودية القديمة معالجة سياسية معاصرة. ومن أبرز مسرحياته: «المسيح» و «شقيق راسكين» (١٩٦٢) و «هجرة على البحر» (١٩٦٢) و «جسر مفتوح» (١٩٦٣) و «طفيلى» (١٩٦٧ و «ذلك الدُوار» (١٩٧٣). والمسرحية الأخيرة تعبر من خلال أسطورة «مستوطنة العقاب» عن واقع إسرائيلى كالسجن يعذب فيه الناس، اصبح بمثابة «جيتو جديد» لليهود الذين غادروا «الجيتو» اليهودى التقليدى فى أوروبا.

حانوخ لڤين

يعتبر الأديب المسرحى **حانوخ لفين** واحدا من أشهركتاب المسرح المعاصر فى إسرائيل حاليا، بل هو واحد من أشهر ثلاثة يرمزون للمسرح الإسرائيلى هم: **موشيه شامير ونسيم الونى حانوخ لڤين**. ولد **حانوخ لڤين** عام ١٩٤٣ فى تل أبيب ودرس الأدب والفلسفة فى جامعتها. وقد عرضت كبرى المسارح الإسرائيلية معظم أعماله المسرحية. وتتناول مسرحيات لفين - السياسية الانتقادية - الحياة فى إسرائيل فى ظل حالة الحرب المتواصلة التى تعيشها وتبدو وكأنها لاخلاص لها منها، ورسالتها الرئيسية هى رفض الحرب والمناخ الذى تشيعه فى المجتمع الإسرائيلى. ومسرحياته الاجتماعية هى مسرحيات ذات بعد عبثى تشاؤمى تتركز حول الحياة الصعبة المهينة الخالية من الأمل فى التواصل الإنسانى، لأنها تتميز بعدم الرحمة ولا جديد فيها (رؤية سفر الجامعة) وحيث البشر فيها إما أذلاء أو يقومون بإذلال الآخرين، وإن كان الجميع فى مستنقع واحد عكر.

وقد تأثر **لفين** بالمناخ الأدبى العام الاحتجاجى الذى ساد إسرائيل فى أعقاب حرب ١٩٦٧، وانتهج لنفسه نهجا خاصا يتميز بالصوت الزاعق غير الخافت والكاشف عن العلل والعورات، فشق لنفسه بهذه الطريقة مكانة خاصة لمسرحياته ذات الطابع الجديد والمختلف عن كل من سبقه فى الشكل والمضمون، فكانت صيحاته

المسرحية شديدة المرارة، عالية التهكم والسخرية وتضرب بسياط لا تعرف الرحمة كل الأوضاع الشاذة والغريبة في المجتمع الإسرائيلي على المستويين السياسي والاجتماعي.

وقبل أن نستعرض أعماله المسرحية لنقرأ سويا هذا المقطع من هذه القصيدة لنرى كيف أن لغته لا تعرف المواربة أو التلميح وتذبح على مذبح الحقيقة كل أبقار إسرائيل المقدسة، حتى ولو كانت تمس صلب العقيدة اليهودية مادامت تتعارض مع الإنسانية والرحمة والعدل:

ها هي ذي الأرض الكبرى التي وعد الله بها ابراهيم

ونسله الذي سيكون كرمل البحر،

ولكنني لست رملا على شاطئ البحر،

ولن أنفذ العهود التي وعد الله بها إبراهيم.

ان ابراهيم واسحق ويعقوب ينعمون

الآن بالهدوء في قبورهم،

ولا رغبة لي في أن أحفر لي أيضا،

قبرا الى جوارهم.

ها هي ذي الأرض الكبرى ولن أضحي،

بنفسي من أجلها،

أما ما وعد به الرب فلينفذه على حسابه الخاص.

ويمكن تقسيم أعمال **حانوخ لفين** المسرحية إلى مرحلتين غير منفصلتين تاريخيا، ولكنهما متميزتان من حيث طبيعة الموضوعات.

١ ـ المرحلة الأولى، وكتب خلالها مسرحياته الغنائية السياسية الهجائية الساخرة وهي: «هلم إليَّ أيها الجندي الظريف» (١٩٦٥)، «انت وأنا والحرب القادمة» (١٩٦٨)، «كتشوب» (١٩٦٩)، «ملكة الحمام» (١٩٧٠)، «الوطني» (١٩٨٢).

وقد أثارت هذه المسرحيات عاصفة من الاستفزاز السياسي والاحتجاج سواء من المؤسسة الحاكمة أو المؤسسة العسكرية الإسرائيلية أو من قوى اليمين المتطرف أو القوى الدينية، وتعرض بسببها لعديد من المضايقات ومن الهجمات الشرسة المكثفة.

٢ ـ المرحلة الثانية، وقد اصطبغت خلالها مسرحياته بالخطاب العبثي الواضح، الذي سعى من خلاله إلى تشريح جثة البورجوازي الإسرائيلي الصغير بكل عيوبه وأمراضه الاجتماعية، مع بعض الإيماءات السياسية، ومن مسرحياته في هذا المجال:

«سولومون جريب» (١٩٦٩)، «حيفتس» (١٩٧٠)، «شباب فريليه» (١٩٧٤)، «شيتس» (البراز) (١٩٧٥)، «كروم» (١٩٧٥)، «بوبر» (١٩٧٦)، «تجار المطاط» (١٩٧٨)، «جنازة شتوية» (١٩٧٨)، «إعدام» (١٩٧٩)، «الام ايوب» (١٩٨١)، «عاهرة بابل الكبرى» (١٩٨٢)، «المتأهبون للرحيل» (١٩٨٣)، «نساء طروادة الضائعات» (١٩٨٤)، «الجميع يريد أن يعيش» (١٩٨٥)، «باكيش وفوفشا» (رمزان لإسرائيل وفلسطين) (١٩٨٦)، «نخناع او منوسَاح» (الخانع والمقهور ـ ولكنهما اسما علم يرمزان لشخصيات مرفوضة) (١٩٨٨)، «مبتغى الحياة» (١٩٨٩)، «يعقوب وليدنتال» (١٩٩١)، «البائع» (١٩٩٢) (مجموعة قصص).

ويمكن القول بان المسرحيات الأولى التي كتبها **حانوخ لفين** كانت ثورة احتجاجية عالية النبرة والسخرية من المؤسسة العسكرية الإسرائيلية التي لم يكن لها من هم إلا التخطيط بعد كل حرب للحرب المقبلة. وقد تأثر **لفين** في كتاباته بكل تيار مسرح العبث الذي ساد اوروبا وأمريكا كذلك بعد الحرب العالمية الثانية، وتأثر بشكل خاص بمسرح الكاتب المسرحي الألماني برتولد **بريخت** الذي تعلم من مسرحياته كيف يكون لاذعا، ومباغتا وحادا ومرتبطا بالواقع الإنساني لمجتمعه من خلال المحاجة باللامعقول بصورة تدفع القارئ أو المشاهد للعمل المسرحي أن يستشف من وراء ذلك نوعا من الأمل بعد عصر التجربة الإنسانية في صورة أشد إيلاما على نحو مايستبين البياض حين يقرن بالسواد (على غرار مسرح **يوجين يونيسكو، وصموئيل بيكيت وارثور اداموف وجان جينيه**).

وقد لاحظ الناقد الإسرائيلي جرشون شاكيد ان المسرحيات العبثية الساخرة عند **حانوخ لفين** هي مسرحيات نقدية لاذعة لا تدعو للإصلاح بقدر ما تدعو للثورة والتغيير، وتحاول الكشف عن جذور البرجوازية التل أبيبية في السبعينيات وعن عناء البؤساء المضطهدين من ابناء الطبقة الوسطى الصغيرة بلغتهم المتهالكة مستخدما في ذلك مفردات الواقع المحلي الصرف للانطلاق نحو عوالم ما وراء المسرح.

وقد رأى البعض فى مسرحياته تأثرا واضحا بانطون تشيكوف حيث إن حانوخ لفين يلف ويدور حول الموضوع نفسه، وأبطال مسرحياته يدورون فى الفلك النفسى والاجتماعى نفسه وفى المناخ نفسه، تماما كما كان يفعل تشيكوف حيث ترى فى نهاية كل مسرحية من مسرحياته الأشخاص انفسهم بالمشاكل نفسها والمناخ نفسه فى إحساس عام من الإحباط والضياع وعدم القدرة على تحقيق الذات.

وقد تأثر لفين بشكل واضح أيضا بدراسته للفلسفة وبصفة خاصة بالفكر الفلسفى الوجودى عند جان بول سارتر، حيث النظرة إلى الآخرين هى نظرة كونهم مصدر الجحيم، والكراهية المطلقة لكل من يتولى السلطة لأنه يتحول لأداة اضطهاد للآخرين مهما كانت رغبته فى الطهر والنقاء، وفى هذا الصدد لا ننسى أيضا تأثر لفين بشكل أو بآخر بواحد من كتاب مسرح العبث وهو الأديب الفرنسى «جان انوى» الذى يميل للسوداوية وحب التقزز والاشمئزاز والميل للرتابة والتكرار.

وعلى ضوء ما سبق فإن أبطال مسرح حانوخ لفين كانوا يتميزون ببعض السمات التى يمكن إجمالها فيمايلى: اللامبالاة ـ السادية والوحشية ـ الصفاقة والفحش اللغوى ـ تحطيم الشخصيات الأسطورية أو التى تسبغ على نفسها مسحة الوهية مزيفة ـ نبح الأبقار المقدسة إذا كانت تتعارض مع سلام الإنسانية أو سعادة البشر.

وفيما يلى سوف نقدم نموذجًا من إحدى المسرحيات الأولى التى كتبها حانوخ لفين بعد حرب ١٩٦٧، نتبين من خلالها كيف كان يقف موقفًا رافضًا لسياسة الحرب والعدوان، وهو الرفض الذى ينطوى بلا شك على دعوة للسلام. وهذه المسرحية تحمل عنوان:

انت وانا والحرب القادمة :

تم عرض هذه المسرحية للمرة الأولى فى اغسطس ١٩٦٨، بعد اكثر من عام على حرب يونيو ١٩٦٧، وما تمخضت عنه من نتائج. وقد كان المأمول لدى قادة إسرائيل ان يأتى قادة العرب وعلى رأسهم عبدالناصر إلى قادة إسرائيل راكعين طالبين السلام بلا شروط. ولكن طالت فترة الانتظار ولم يحدث ما توقعه قادة إسرائيل، وهنا بدأ الإحساس يعم ذوى الوعى من ابناء إسرائيل بأن دائرة الحروب المغلقة التى تخوضها إسرائيل لن تمنحهم الأمن والسلام أبدا، وأن سيف الموت سيظل معلقا فوق رقابهم دون فكاك. وتعتبر المسرحية الغنائية «أنت وأناوالحرب القادمة» انعكاسا لهذه المشاعر التى سادت قطاعا عريضا من الإسرائيليين الذين سئموا الحروب وسقوط الضحايا. والمسرحية شأنها شأن مسرحيات حانوخ لفين لا تتكون من فصول، بل من مشاهد غنائية، يعبر كل مشهد منها عن لقطة ساخرة تعكس موقف المؤلف من القضية التى يتناولها. وتتكون هذه المسرحية من أربعة عشر مشهدا على التوالى تحمل العناوين التالية:

١ ـ استعراض النصر لحرب الإحدى عشرة دقيقة.

٢ ـ الوداع.

٣ ـ حتى فى حرب عادلة.

٤ ـ ماكس جوثمان يقابل المغنية بوليفياالبدينة.

٥ ـ ذات صباح مدهش.

٦ ـ الابن يعود إلى البيت من ميدان القتال.

٧ ـ شطرنج.

٨ ـ الأرملة روفينزون.

٩ ـ ٦ رباعيات.

١٠ ـ مقامة عن العميد بوم.

١١ ـ نشيد طباخ الكتيبة.

١٢ ـ «دويتو» لماذا حاربنا؟

١٣ ـ زيارة إلى الأماكن المقدسة.

١٤ ـ أنت وأنا والحرب القادمة.

ويستهل المؤلف مسرحيته هذه بجملة تنم عن موقفه من الموت، وهو الموقف الذى يعكس مدى حساسيته بوصفه يهوديًا تجاه الموت فى مواجهة تقديسه للحياة:

من يرى الموت، لا يجد الكلمات ليقولها.

وينتحى جانبا مواصلا الحياة، شأنه شأن من خسر.

والمشهد الأول الذى يحمل عنوان «استعراض النصر لحرب الإحدى عشرة دقيقة» هو عبارة عن خطبة ساخرة على لسان قائد عسكرى إسرائيلى يتباهى فيها بالنصر الذى حققه برجال لوائه

الذين لم يعودوا من ساحة القتال، ولنكتشف في نهاية الخطبة انه كان يخاطب نفسه فى ساحة خالية من الجنود الذين لم يعودوا لأنهم تحولوا إلى ضحايا لنصره المزعوم.

العميد: أيها الجنود وقادة اللواء، رفاق السلاح الأبطال، وأبنائى! منذ إحدى عشرة دقيقة خرجنا جميعا، كرجل واحد، وقلب واحد لملاقاة العدو، خرجنا للدفاع عن سيادة دولتنا، وعن تراثنا القومى، وعن حياة أعزائنا فى الصفوف الخلفية، وعن حياتنا نحن. لقد نازلنا عدوا أكبر منا وتغلبنا عليه بفضل الروح التى تخفق فى قلوبنا. وفى خلال إحدى عشرة دقيقة نجحنا فى أن ندمر، ونبيد ونشتت، وندوس ونحطم، ونقطع، ونقتلع، وننسف ونقضى على عدونا. وفى الحقيقة، لم تكن المعركة سهلة، ودفعنا ثمنا غاليا من الدماء. ولكن لدى ملاقاتنا الموت صوبنا نظرنا فى اتجاه عينيه، وسخرنا منه، وبصقنا على سلاح مشاته المدرع ولطخنا ثقوب جمجمته إلى أن خجلت منه أمه. حقا، لقد كانت المعركة ثقيلة وصعبة وعنيدة. منذ إحدى عشرة دقيقة خرجتم من هنا لواءً كاملا بعتاده وسلاحه ولم تعودوا بعد. ولم يعد منكم أحد بعد. لم يعد أحد منكم، وها أنذا أقف وأتحدث الآن أمام ساحة خالية.

(صمت)

(يجول بنظراته باحثا عن شيء ما فى الساحة ويحاول مواصلة خطابه)

أيها الجنود...

(صمت)

أيها الجنود...

(يقف للحظة مشدوها ويرفع ناظريه فجأة إلى السماء).

أيها الجنود!..

(يؤدى التحية العسكرية).

والمشهد الثانى «الوداع» يتعرض لفكرة الموت المحقق لكل من يخرج للحرب، وبإدراك تلك المسلمة البديهية أصبح الجميع فى إسرائيل يتعاملون معها دون غرابة أو دهشة. ويدور هذا المشهد بين جندى إسرائيلى وفتاة على رصيف القطار قبل ذهابه للحرب:

الجندى: سيتحرك القطار بعد خمس دقائق (صمت) ما هذا؟ أتبكين؟

الفتاة: أنا أبكى؟ يالك من مضحك. أنا لا أبكى على الإطلاق.

الجندى: دعينى أنظر فى عينيك.

الفتاة: ما الذى يدعونى للبكاء هكذا فجأة ؟

الجندى: لست أدرى. هناك فتيات يبكين عند صعود فتيانهم الجنود إلى القطار.

الفتاة: شيء غريب، أليس كذلك؟

الجندى: نعم، أنا مسرور لأنك لست من هؤلاء الفتيات.

الفتاة: آه بالنسبة لى كل شيء على ما يرام. إننى أتمالك نفسى.

الجندى: حتى عندما يتحرك القطار لا أريدك أن تبكى.

الفتاة: لن أبكى.

الجندى: ولا فى أى مرة، مهما حدث.

الفتاة: لا داعى لأن تقلق بهذا الخصوص.

الجندى: أهذا وعد؟

الفتاة: وعد.

الجندى: لن تبكى ؟

الفتاة: لن أبكى ولا مرة.

الجندى: حتى لو ...

الفتاة: حتى فى هذه الحالة لن أبكى.

الجندى: لماذا لن ؟

الفتاة: ماذا ؟

الجندى: لماذا لن ؟

الفتاة: لحظة، هل تريد أن... ؟

الجندى: لا، أنا لا أريد أن ... كفانى الحب فى القلب، فى الحقيقة (صمت) أليس كذلك ؟

الفتاة: هذا بالتأكيد.

الجندى: أنت تحبيننى من قلبك، أليس كذلك ؟

الفتاة: نعم بالتأكيد، هل أنت متأكد أن القطار سيتحرك فى الخامسة ؟

الجندي: هذا ما هو مكتوب في اللوحة (صمت)، وأنت لا داعي لأن تكفي عن الرقص أو الذهاب إلى السينما بسببي.

الفتاة: سيكون هذا على ما يرام.

الجندي: إنني اعنى هذا بصدق، فأنا لا اريد أن تجلسي طوال الوقت في المنزل في انتظار خطابات مني.

الفتاة: لقد سبق أن قلت لك إن هذا سيكون على ما يرام.

الجندي: ما هذا الذي سيكون على ما يرام؟

الفتاة: الرقص والسينما.

الجندي: أنا سعيد لأنك فهمت تماماً.

الفتاة: أنا على ما يرام . ماذا تظنني؟ أنا لست من أولئك الفتيات المراهقات.

الجندي: أنت مائة في المائة. (صمت) لقد كنت أريد علاوة على هذا أن أطلب من أوسكار أن يعتني بك.

الفتاة: لقد طلبت منه يا حبي ..

الجندي: ماذا ؟

الفتاة: من أوسكار وكذلك من ماكس.

الجندي: نعم؟ حسنا ما صنعت... إنهما شابان رائعان.

الفتاة: إن أوسكار مدهش في رقصه.

الجندي: فلتخرجي ولتستمتعي ولا تفكري كثيرا...

الفتاة: لقد اشترى ماكس سيارة!

الجندي: تستطيعان الخروج للنزهة.. إن الجو ربيع.

الفتاة: سيكون هذا رائعا.

الجندي: هذا المساء أيضا... إلى السينما...

الفتاة: لقد اشترى أوسكار التذاكر.

(صفير القطار).

الجندي: إنه القطار، أنا مضطر للركوب .

(يحتضنها على عجل).

اسمعي، إذا ما حدث أي شيء .. أنت تعرفين ـ عاهديني أن تنسي (يغادر .. صمت)

الفتاة: ما هذا الذي يقوله ؟

وفي المشاهد التالية تتكرر فكرة الموت بتنويعات مختلفة من خلال أشعار أو حوار بين شخصيتين ينتمي كل منهما إلى عالم آخر، على غرار ذلك الحوار بين ماكس جوتمان والمغنية البدينة بوليفيا التي تعمل في الترفيه عن الجنود.

وفي المقطع الشعري «حتى في حرب عادلة» يناقش قضية أن الحياة أغلى من الموت، حتى ولو كان هذا الموت من أجل حرب عادلة، لأن جاذبية الحياة أقوى من جاذبية الموت عند الإنسان. وبالرغم من أن الموت في سبيل هدف نبيل وغاية تحقق العدل هو من القضايا التي لم يختلف حولها البشر، منذ أن ادركوا قيمة الموت الذي يعادل الاستشهاد في سبيل الواجب والغايات النبيلة، إلا ان **حانوخ لفين** في هذا المشهد يجعل الموت بلا غاية لأنه موت في مواجهة «اللاخيار» ذلك الشعار البراق الذي رفعته الصهيونية منذ قيام دولة إسرائيل لتبرر تقديم ابنائها قربانا على مذبح الحروب اللا مقدسة:

أنا أحارب، ببساطة لأنه لا مخرج آخر،

وهذا لا يجعل الموت أكثر جاذبية لي.

وشيء آخر واضح: إذا لم أحيا أنا،

عندئذ لن يقوم أحد بهذا من أجلي.

حتى في حرب عادلة.

قطعة أرض واحدة توجد للميت.

والحياة عادلة على أية حال؛

وهم في البيت في انتظار عودتي.

سواء عادل أم لا، فإذا كان هناك من هو خاسر- فهو أنت فقط، ورؤساء الحكومات يخرجون دون أدنى خدش.

وعندما ينتهي كل شيء، فإنهم هم الذين يؤنبون الشعب؛

وأنا أريد أن أحيا وأن أخسرهم.

الجندي الميت، لا يعنيه إطلاقا من العادل،

ومن يحيا، يعود للبيت ويضحك.

والأرملة تبكي، والميت ليست لديه أوهام؛

ان من يبقى على قيد الحياة فقط يستمتع بالحياة مع الأرامل.

وفى المسرحية مشهدان يصلان لقمة السخرية من قيادات إسرائيل لأنهم منحوا الشباب الإسرائيلى الموت ليبقوا هم فى قمة السلطة يستمتعون بالحياة. المشهد الأول يحمل عنوان «شطرنج»، وهو عبارة عن مباراة شطرنج يموت على رقعتها كل الجنود ليبقى الملك والملكة:

الى أين ذهب ولدى. ولدى الطيب الى أين ذهب ؟

جندى أسود يضرب جنديا أبيض

لن يعود أبى. أبى لن يعود.

جندى أبيض يضرب جنديا أسود

البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

الملك يلعب مع الملكة.

ولدى لن يقوم مرة أخرى.

سيظل نائما الى الأبد.

جندى أسود يضرب جنديا أبيض.

جندى أبيض يضرب جنديا أسود.

أبى فى الظلام ولن يرى النور بعد.

جندى أبيض يضرب جنديا أسود.

البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

الملك يلعب مع الملكة.

ولدى الذى فى حضنى، هو الآن فى السحاب.

جندى أسود يضرب جنديا أبيض.

أبى كان حار القلب، والآن هو بارد القلب.

جندى أبيض يضرب جنديا أسود.

البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

الملك يلعب مع الملكة.

الى أين ذهب ولدى. ولدى الطيب الى أين ذهب.

سقط جندى أسود، وجندى أبيض.

لن يعود أبى. أبى لن يعود.

وليس هناك جندى أسود ولا جندى أبيض.

البكاء فى الحجرات والصمت فى الحدائق.

وعلى لوحة خالية يوجد ملك وملكة.

والمشهد الثانى يحمل عنوان «مقامة للعميد بوم» يسخر فيه من عجرفة رجال المؤسسة العسكرية فى إسرائيل وخيلائهم، ويتهمهم بأنهم السبب فى كل مآسى الحروب والنكبات الإنسانية التى حلت بالمجتمع الإسرائيلى تحت شعار أنهم بالحروب والموت يمنحون إسرائيل الحياة:

نحن نقبل لك دبرك، أيها العميد بوم / لأنه لولاك لما كنا سنجد الآن شيئا نقبله/ فبدونك كانت نساونا أرامل أيها العميد بوم / وبدونك كان أولادنا أيتاما أيها العميد بوم.

نساونا يشكرنك أيها العميد بوم / وأطفالنا يشكرونك أيضا أيها العميد بوم / انهم يقولون عنك انك الأب والعم أيها العميد بوم / ويقصون صورتك من المجلات السينمائية أيها العميد بوم / وكل من يراك يغشى عليه أيها العميد بوم /

لقد منحتنى الحياة أيها العميد بوم /

وكان هذا جميلا للغاية من جانبك أيها العميد بوم /

وقد أعجبه هذا زوجتى للغاية أيها العميد بوم /

اننى أذكر كيف تحول شعرك رماديا ذات ليلة أيها العميد بوم /

حقيقة أن شعرى هو الآخر قد ابيض قليلا أيها العميد بوم /

ولكن لولاك لما كان قد بقى لى شعر على رأسى على الإطلاق.

وأذكر كيف غاصت أكتافك حينما سقط الساقطون، أيها العميد بوم /

حقا أننى قد ثكلت ابنا أو اثنين، أيها العميد بوم /

ولكن لولاك لما كان قد بقى لى أبناء على الإطلاق.

وأذكر كيف أن عيونك المتعبة قد نضحت بالدم، أيها العميد بوم /

وحقيقة أننى أيضا قد غرقت فى الدم، أيها العميد بوم /

ولكن لولاك لما كـــان قـــد بقى لى دم على الإطلاق.

لذلك فنحن نحبك أيها العميد بوم /

نحب عيونك التى تبتسم لآلات التصوير، أيها العميد بوم /

ووجنتيك المحمرتين فى حفلات الاستقبال، أيها العميد بوم /

وفكك المتين فى صحف المساء، أيها العميد بوم /

وأخيرا، لتغفر لنا تلك المقطوعة المرجاء، أيها العميد بوم /

فإننا نحن أيضا نعرج بعض الشىء الآن، أيها العميد بوم...

ويصل **حانوخ لڤين** إلى قمة سخريته فى ذلك المشهد الذى يتهكم فيه من قضية إعادة الأراضى التى احتلتها إسرائيل خلال حرب يونيو ١٩٦٧، وكيف أن اختلاف الآراء حول هذه القضية فى إسرائيل قد حولها إلى قضية غير جادة وتدعو للتهكم لأن مبررات الإعادة أو عدم الإعادة (يقصد الحمائم والصقور) كانت تتدافع وفقا لدواع تخلق لها مبررات تدعو إلى الضحك وتستحق أن تصاغ من خلال هذا المشهد الساخر حقا:

دويتو لماذا حاربنا ؟

(جار وجارته يلتقيان فى غرفة البدروم).

فوكس: عزيزى السيد جورفيتش، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا الأزرق - الأبيض؟

أليست الأرض المحتلة هى أرضنا؛

إن الشعب يريد أن يعود إلى أرضه.

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

لن يعاد أى شبر احتللناه

جورفيتش: عزيزتى السيدة فوكس، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا العتيق القانى؟

أردنا فقط أن ننقذ حياتنا،

والشعب يريد سلاما فوق كل شىء؛

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

سيعاد بالفعل كل شبر احتللناه

فوكس: عزيزى السيد جورفيتش، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا الأزرق - الأبيض؟

لقد حارب صهرى فى معركة جبل المكبر

ولا ينبغى أن تكون حربه عبثا؛

لذلك، لزاما على أن أقول باسمه:

لن يعاد أى شبر احتللناه

جورفيتش: عزيزتى السيدة فوكس، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا العتيق القانى؟

لقد رأى ابن عمى هو الآخر جثثا فى غزة،

فلا ينبغى أن تكون هناك حروب

لذلك لزاماً على أن أقول باسمه:

لابد أن نعيد كل شبر احتللناه!

فوكس: فى الشارع الذى نقطن فيه يسكن مظلىٌ تحتنا. وكانت كلماته الأخيرة هى: لا ينبغى إعادة أى شىء!

جورفيتش: كذلك جارى الذى يقطن فوقى قتل هو الآخر. وقبل الحرب بأسبوع كان يتحدث عن ضرورة إعادة كل شىء مقابل السلام. وهناك شهود على ذلك.

فوكس: إننى أرى أن إقناعك صعب يا سيد جورفيتش.

جورفيتش: لن تفاجئينى بالقتلى، أيتها السيدة فوكس. إن عندى الكثيرين ممن قتلوا!

(تظهر جارة أخرى ذات صوت كسير).

الجارة: أيها السيد والسيدة العزيزين، لماذا حاربنا؟

لماذا أرقنا دمنا الغالى للغاية؟

إن الأرض المحتلة فى أيدينا

ولكن ابنى ليس بين يدى؛

لذلك لزاما على أن أقول باسمه:

إن من مات ـ لن يستعاد أبدا .

وقد اتخذ **حانوخ لفين** خلال هذه المسرحية شكلا جديدا من أشكال التناول غير الشائعة فى الشعر العبرى المعاصر، وهو الرباعية، ويكون بذلك قد استخدم قالبا جديدا. والرباعية صورة من الشعر تستخدم غالبا للتعبيرعن موقف اجتماعى ذى بعد فلسفى. والموضوع الذى تعالجه هذه الرباعيات أيضا هو الموت بكل ما ينطوى عليه من مآس وما يعنيه من انقطاع لا نهائى عن الحياة والوجود. وفى الحقيقة فإننى عندما قرأت هذه الرباعيات تذكرت شاعرنا الراحل **صلاح جاهين** ورباعياته المشهورة ذات الإيقاع القريب من القلب فى صياغته العامية بالرغم من عمق الأفكار الفلسفية المليئة بكثير من التساؤلات. ولذلك فقد قررت أن أحاول ترجمتها على الصورة نفسها، أى بالعامية المصرية، دون الالتزام الكامل بمسألة الوزن أو القافية:

ايدى اليمين فى الشرق، والشمال فى أقصى الغرب

.وعينى اتطلعت للجبال، وقلبى اتقلبت فيه المواجع،

وطير السما حامل لأوتار صوتى.

ودانى مش سامعة اللى قافل عليه بقى.

فقدت يا زوجتى العزيزة إيديّه الاتنين

ومش حاقدر بعد كده أزرر بنطلونى.

ونهودك البيضا مش حاأقدر الاطفها

فيا هلترى نكتفى بالرأس مع الكتفين؟

يا رجلى العزيزة، هنفترق للأبد.

أنا راجع البيت، وانت هنا فى الجبهة.

وصوابع بنتى اللى بتزغزغ كعبى

بتدورّ على مكان أقرب لقلبى.

القمر فوقك وفوقى،

بس راسك فى ارتفاع نعلى،

والزهور اللى هتطلع من جثتك

هاقطفها أنا، بس مش من أجلك.

بين الحياة والموت واقف راجل ببندقية

بإرادته أحيا، وبإرادته لا يمكن أعيش

وجوه بندقيته ست رصاصات

وصورة حبيبة فى جيبه الورانى.

وتصل قمة هذه المسرحية الغنائية الساخرة فى تلك القصيدة التى حظيت بانتشار واسع بعد عرض المسرحية، وهى قصيدة «أنت وأنا والحرب القادمة»، التى جعلها عنواناً للمسرحية ووضعها فى ختامها. والقصيدة تؤكد على أن الحرب أصبحت ملازمة للحياة فالرجل وحبيبته يكون ثالثهما الحرب، تلك الحرب التى تظل قائمة بينما يتحول هو فى النهاية إلى مجرد صورة لأن الموت اختطفه وترك حبيبته وحيدة هى وكابوس الحرب:

حينما نتنزه، فإننا نكون حينئذ ثلاثة ـ

أنت وأنا والحرب القادمة.

وحينما ننام فإننا نكون حينئذ ثلاثة ـ

أنت وأنا والحرب القادمة.

والحرب القادمة هى غير علينا.

أنت وأنا والحرب القادمة

التى ستجلب لنا الراحة الصحيحة.

حينما نبتسم فى لحظة حب،

فإن الحرب القادمة تبتسم معنا.

وحينما ننتظر فى غرفة الولادة،

تنتظر معنا الحرب القادمة.

وحينما ندق على الباب نكون حينئذ ثلاثة،

أنت وأنا والحرب القادمة.

وحينما ينتهى هذا، فإننا مرة أخرى نكون ثلاثة

الحرب القادمة، وأنت وصورة.

منصور عبد الوهاب منصور(*)



فرقة هبيماه(**)

والاتجاهات العامة للمسرح القومى الإسرائيلى

(١٩٤٨ - ١٩٦٧)

لم يكن إنشاء فرقة «هبيماه» فى موسكو عام ١٩١٧ هو المحاولة الأولى لإنشاء مسرح عبرى، فقد كانت هناك محاولات عديدة بدأت مع «اليعزر بن يهودا»[1] الذى كان له الفضل فى عرض أول مسرحية باللغة العبرية فى فلسطين سنة ١٨٩٠، وهي مسرحية (زرو بابل) تأليف «موشيه ليف ليلينبلوم» (١٨٤٣ - ١٩١٠) وكانت المحاولة الثانية عندما قدم تلاميذ المدرسة الإعدادية فى مستوطنة «ريشون ليتسيون» مسرحية «باللغة العبرية» للشاعر «يهودا ليف جوردون» وهى مسرحية رمزية عن اللغة العبرية[2]

وتوالت المحاولات لإنشاء مسرح عبرى سواء فى فلسطين أو ألمانيا أو بولندا، حتى نجح «ناحوم تسيماح» فى إنشاء فرقة (هبيماه) فى موسكو التى أصبحت بعد ذلك تمثل المسرح القومى الإسرائيلى حتى الآن وقد تركزت أهداف فرقة (هبيماه) حول:

إنشاء مسرح قومى فى فلسطين، وتقديم عروض باللغة العبرية للمساهمة فى إحيائها ونشرها، وعملت على ان تكون مسرحاً يهودياً تاريخياً[3]

وقد استقرت الفرقة فى فلسطين منذ سنة ١٩٣٢ بعد أن قامت بعدة جولات فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية خلال الفترة من ١٩٢٦ - ١٩٣١

وقد استطاعت فرقة «هبيماه» تحقيق هدفين من هذه الأهداف إذ نجحت فى الاستمرار والاستقرار فى فلسطين باعتبارها أول مسرح عبرى نشأ خارجها وساهم فى عملية إحياء اللغة العبرية، وصمدت أمام ما واجهته من صعوبات فى سبيل الاستمرار فى تقديم عروضها بها، كما نجحت «هبيماه» فى أن تكون مسرحاً يهودياً تاريخياً فى أثناء الفترة الأولى من تاسيسها فقط، بينما حادت عن هذا الهدف بعد الاستقرار فى فلسطين وبصفة خاصة إبان الفترة من ١٩٤٨ - ١٩٦٧.

لم تَسْعَ فرقة «هبيماه» لاكتساب ما تحويه التيارات المسرحية على مستوى النص المكتوب فى أثناء جولاتها فى مختلف أنحاء العالم فى فترة التأسيس، لأن هدفها كان نشر مجموعة من الأفكار الأيديولوجية بين أفراد الجماعات اليهودية ولم يكن ضمن استراتيجيتها تطوير المسرح بالمفهوم المسرحى المجرد. ولذا فقد التزمت «هبيماه» بمعالجة واقع الاستيطان اليهودى فى فلسطين إبان

(*) الباحث يعمل مدرسا مساعدا بقسم اللغات السامية بكلية الألسن - جامعة عين شمس..

(**) تعنى كلمة «هبيماه» خشبة المسرح التى تقدم عليها العروض المسرحية وتعنى هذه الكلمة فى العهد القديم المكان المرتفع، ثم تحول مدلول الكلمة بعد ذلك إلى (مذبح) ونظراً لارتباط بدايات المسرح العبرى بالموضوعات الدينية التى كان يستوحى معظمها من العهد القديم، استخدم مؤسس الفرقة هذا الاسم ليضفى على فرقته نوعاً من القدسية.

الفترة من ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ وأولت اهتماماً خاصاً لتدعيم الأيديولوجية التى تقع ضمن السقف الأيديولوجى العام للحركة الصهيونية، ولذلك لم يهتم القائمون عليها بالقالب الفنى للعملية المسرحية.

وقد ظل مسرح «هبيماه» طوال فترة وجوده فى موسكو وفى أثناء جولاته وحتى بعد استقراره فى فلسطين يعمل وفق أسلوب المخرج المسرحى الروسى «**كونستانتين ستانسلافسكى**» وتلميذه «**فاختانجوف**» حيث أن من قاموا بإخراج عروضه إبان تلك الفترة قد انشأوا فى ظل تعاليم المسرح الروسى، ولم يخرج المسرح عن هذا الإطار سوى فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.

يتناول هذا البحث عرض وتحليل الاتجاهات الموضوعية العامة للمسرحيات التى قدمها مسرح (هبيماه) فى أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ وبخاصة المسرحيات التى قدمها المسرح لمؤلفين يكتبون باللغة العبرية، إلى جانب النصوص العالمية التى قدمها مسرح «هبيماه» بعد ترجمتها إلى اللغة العبرية.

قدم مسرح «هبيماه» إبان تلك الفترة مائة واثنتين وأربعين مسرحية،(٤) منها تسع وعشرون مسرحية لمؤلفين يكتبون باللغة العبرية تعالج موضوعات مستوحاة من «التناخ(*)» وموضوعات عن الماضى اليهودى وموضوعات تتعلق بالحياة فى الاستيطان اليهودى فى فلسطين ومشكلات استيعاب المهاجرين، فضلاً عن بعض المشكلات الاجتماعية الأخرى. بينما قدم المسرح إبان تلك الفترة مائة وثلاث عشرة مسرحية عالمية لكبار كتاب المسرح فى العالم وبخاصة الإنجليز والأمريكان.

اختلف الرصيد الدرامى لمسرح «هبيماه» كمّا وكيفا إبّان فترة الاستيطان اليهودى (١٩٣١ ـ ١٩٤٧) والفترة ما بين (١٩٤٨ ـ ١٩٦٧). ففى الفترة الأولى كان المسرح يعرض أربع مسرحيات جديدة فقط خلال الموسم المسرحى، فى حين كان يقدم فى أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ سبع مسرحيات جديدة خلال الموسم المسرحى الواحد.

واستطاع مسرح «هبيماه» أن يحافظ على التوازن بين ما يعرضه من مسرحيات تعالج موضوعات يهودية ومسرحيات أخرى تعالج موضوعات إنسانية عامة. وبمقارنة ما عرض من مسرحيات فى هذا الإطار يتبين أن نسبة المسرحيات التى تتناول موضوعات يهودية تصل إلى ما يقرب من ٥٦ ٪ من عدد المسرحيات التى قدُمت إبان الفترة ما بين ١٩٣١ ـ ١٩٤٧ والتى يصل عددها إلى تسع وسبعين مسرحية. بينما لا تمثل المسرحيات ذات الطابع اليهودى اكثر من ربع ما عرُض من مسرحيات فى أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ أى تسع وعشرين مسرحية من بين مائة واثنتين وأربعين مسرحية.

وقدم مسرح «هبيماه» فى الفترة ذاتها ثلاثاً وعشرين مسرحية تعالج موضوعات تتعلق بحياة اليهود الاجتماعية فى فلسطين بعد سنة ١٩٤٨، فى حين قدم أربع مسرحيات تتعلق بالحياة فى الاستيطان اليهودى فى فلسطين قبل الاحتلال. وفى حين قدم مسرح «هبيماه» خمس عشرة مسرحية تعالج حياة الجماعات اليهودية فى مختلف انحاء العالم فى الفترة ما بين ١٩٣١ ـ ١٩٤٧ فقد انخفض عدد المسرحيات التى تعالج هذا الموضوع إلى أربع مسرحيات أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧(٥).

وفى الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ عرضت فرقة «هبيماه» تسعاً وعشرين مسرحية كتبت باللغة العبرية، منها تسع عشرة تعالج موضوعات تعُنى بقضايا الفرد والمجتمع، وخمس مسرحيات اجتماعية كوميدية تعالج الفساد الاجتماعى، ومسرحيتين تعالجان موضوعات إنسانية عامة. وبينما قدمت الفرقة اثنتى عشرة مسرحية فقط باللغة العبرية فى أثناء فترة الاستيطان (١٩٣١ ـ ١٩٤٧)، فى حين قدمت الفرقة فيما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ ثلاث مسرحيات بلغة الييديش(**) وأربعاً وأربعين مسرحية باللغة الإنجليزية وأربعاً وعشرين مسرحية باللغة الفرنسية، كما قدم المسرح ثلاثاً وأربعين مسرحية بلغات أخرى مثل «الألمانية والروسية والتشيكية» تعالج جميعها موضوعات يهودية، وتسعاً وثلاثين مسرحية تعالج موضوعات إنسانية عامة.

ويهمنا هنا أن نشير إلى الاتجاهات الموضوعية العامة التى ميزت المسرحيات التى عرضها مسرح «هبيماه» باللغة العبرية سواء

(*) الاسم العبرى للعهد القديم وهو اختصار لثلاث كلمات عبرية هى: توراه (أسفار موسى الخمسة) نفيئيم (أسفار الأنبياء) وكتوفيم (المزامير والأمثال ونشيد الإنشاد وبقية أسفار الحكمة).

(**) عبارة عن خليط من المفردات الألمانية دخلت عليها بعض الكلمات السلافية والعبرية ولكن أساسها هو ألمانية العصور الوسطى وقد نشأت لغة الييديش فى ألمانيا وتحدث بها معظم يهود روسيا وبولندا وشرق أوروبا.

كانت أعمالاً كُتبت للمسرح أو أعمالاً روائية تم إعدادها بعد ذلك ليقدمها المسرح.

وهناك خمسة اتجاهات موضوعية رئيسية تُميز المسرحيات التى قدمها مسرح «هبيماه» فى أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ وهى:

(١) موضوعات مستوحاة من «التناخ» (خمس مسرحيات).

(٢) موضوعات تعالج الحياة فى الكيبوتس. (ست مسرحيات).

(٣) موضوعات تتناول مشكلات استيعاب المهاجرين (أربع مسرحيات).

(٤) موضوعات عما تعرض له اليهود خارج فلسطين أو ما يسمى فى المصطلح الصهيونى الشائع (الكارثة). (مسرحيتان).

(٥) موضوعات ذات طابع يهودى عام (الخلاص - الماضى اليهودى خارج فلسطين - الفساد الاجتماعى). (ثلاث عشرة مسرحية).

أولاً: مسرحيات مستوحاه من «التناخ»:

قدم مسرح «هبيماه» إبّان الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ خمس مسرحيات لكتاب يكتبون باللغة العبرية، تعالج موضوعات «تناخية» (تتعلق بإحدى الشخصيات التى وردت فى «التناخ»، أو بحدث قصصى أو تاريخى) حيث تعتمد هذه المسرحيات على «التناخ» من حيث الفكرة الرئيسية - مع الاختلاف فى ترتيب الأحداث أو السمات العامة للشخصية التى غالبا ما يتم تقديمها بصورة عصرية تعتمد على رؤية الكاتب الخاصة، بما تتضمنه من إسقاطات سياسية واجتماعية، وفى الوقت نفسه تختلف تلك المسرحيات من ناحيتى الشكل وطريقة المعالجة.

وقد ازدهرت المسرحيات التى تعالج موضوعات مستوحاة من «التناخ» أو التى تتناول التاريخ اليهودى فى سنوات الخمسينيات وبداية الستينيات وسادت الموجة الرمزية لتحل محل الموجة الواقعية التى كانت سائدة قبل ذلك، إذ كان هناك اهتمام شديد فى أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات بمشكلات الاستيطان والمجتمع الجديد، مما دفع مؤلفى المسرح إلى العودة للماضى[٦].

وفيما يلى بيان سريع حول كل مسرحية من تلك المسرحيات الخمس:

(١) غرام الشباب:

للكاتب المسرحى **اهرون اشمان**[٧] (١٩٤٩)، وهى تعد أول مسرحية مستوحاة من التناخ يعرضها مسرح «هبيماه»، تدور حول قصة «داود» مع تغيير فى ترتيب أحداث القصة كما وردت فى سفر «صموئيل الأول». وتدور أحداث المسرحية فى أثناء الحرب بين الملك شاؤل وبين الفلسطينيين بقيادة «**جليات**».

(٢) الملك أقسى من الجميع: (١٩٥٣)

تأليف الكاتب المسرحى «**نسيم ألونى**»[٨]، وهى تعالج موضوع الحرب بين «**يربعام بن ناباط**» و«**رحبعام بن سليمان**» وصراعهما على حكم مملكة **سليمان** بعد وفاته. وقد عالج «**نسيم ألونى**» تلك القصة التناخية معالجة عصرية وفقاً لرؤيته الخاصة عن طريق ترتيب الأحداث بشكل يتفق مع أحداث سياسية معاصرة للفترة التى كُتبت فيها المسرحية، ولم يلتزم الكاتب هنا بتسلسل الأحداث التى وردت فى سفر **الملوك الأول**. ويرى الناقد المسرحى «**جدعون عفرت**» أن **نسيم ألونى** قدم فى المسرحية صورة تقابلية بين الأحداث السياسية التى تعالجها المسرحية - العلاقة بين مصر وآشور اللتين ذُكرتا فى «التناخ» وحلم كل منهما بالسيطرة على الأخرى، والصراع بين «**رحبعام**» و«**يربعام**» من ناحية - وبين ما كانت تعانى منه البلاد وقت كتابة المسرحية من صراع داخلى بين قوى اليمين وقوى اليسار وبين المتدينين والعلمانيين وعلاقتهما بالدول العظمى[٩].

(٣) مسرحية «فى البدء»: ١٩٦٢

تأليف الأديب «**أهرون ميجد**»[١٠]، وقد استوحى موضوع المسرحية من قصة بدء الخليقة التى وردت فى سفر التكوين، إذ تدور حول قصة حياة آدم وحواء وطردهما من الجنة بسبب الخطيئة التى ارتكباها، بالإضافة إلى أول جريمة قتل فى التاريخ البشرى (قتل قابيل لأخيه هابيل)، ومسرحية «فى البدء» مسرحية رمزية، يرمز فيها **آدم وحواء وقابيل وهابيل إلى الإنسان فى جميع** الأجيال.

يغلب على المسرحية الطابع الكوميدى القائم على المزج والتداخل فى إطار الزمن، وتعالج مجموعة من القضايا فى إطار الرمز مثل «العلاقة بين الرجل والمرأة والصلة بين الأبناء.

ولم يتقيد المؤلف بخيوط القصة كما وردت فى التناخ، بل قدمها وفق رؤيته الخاصة، وكتبها بلغة واضحة، تعد مزيجاً من لغة «التناخ» و«المشنا» واللغة العبرية المعاصرة، كما وضع حواراً عصرياً على لسان أفراد أسرة آدم الأول، فزاد هذا من قدر الكوميديا فى المسرحية.

وقد أثار عرض المسرحية غضب المتدينين، فطلب وزير الأديان فى ذلك الوقت «زارا مرهيتبيج» من مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات التابع لوزارة الداخلية آنذاك إلزام مسرح «هبيماه» بإجراء تعديل على المسرحية ، وبصفة خاصة المشاهد التى يظهر فيها الرب **«إلوهيم»** فى صورة «صاحب الجنة»، لأن ذلك من شأنه أن يضر بمشاعر المتدينين[١١].

(٤) مسرحية «رحلة إلى نينوى»: (١٩٦٤)

تأليف الشاعر **«يهودا عميحاى»**[١٢] ، وهى مستوحاة من سفر يونا وقد أجرى «عميحاى» بعض التغييرات فى أحداث القصة التناخية

ويعالج **«يهودا عميحاى»** فى مسرحيته العالم المادى، عالم السعى وراء الكماليات ووسائل الترفيه، ويقصد به عالم أبناء جيله، ولا يقصد هنا أبناء جيله من اليهود فى فلسطين وحدها بل فى العالم كله.

(٥) مسرحية «الموسم القائظ»: (١٩٦٧)

للأديب **«اهرون ميجد»**، وتعتمد هذه المسرحية على «قصة أيوب» التى وردت فى التناخ، والتى تدور حول **أيوب** ذلك الثرى الصالح الذى يتقى ربه والذى كان ينعم بصفاء العيش مع أسرته وأصدقائه. ثم تتوالى عليه المصائب ولكنه يصبر ويظل على إيمانه، حتى يستجيب الله لدعائه ويخلصه من بلائه ومرضه، ويركز السفر على ما عاناه **أيوب** من مصائب وآلام، والنقاش الذى دار بينه وبين أصدقائه حول أسباب ما حاق به [١٣] وتعد هذه المسرحية نموذجاً للمسرحيات المستوحاة من «التناخ» ، كما تعد من المسرحيات التى عالجت ما يطلق عليه (الكارثة) والعلاقات بين إسرائيل وألمانيا، وما يرتبط بذلك من تعويضات مادية.

ثانيا: مسرحيات عن الحياة فى الكيبوتس:

قدم مسرح «هبيماه» إبان الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ ست مسرحيات تناولت موضوع الكيبوتس وأهميته فى بناء الدولة وهى تركز بصورة خاصة على ما ينبغى أن يكون عليه رجل الكيبوتس باعتباره مثلا أعلى يُحتذى، والصراع بين القيم الجماعية والأخرى الفردية، وقد عالجت معظم المسرحيات التى عُرضت بعد عام ١٩٤٨ الواقع الجديد ومشكلاته وبخاصة مع ظهور جيل من الأبناء الشبان الذين حرصوا على عرض المشكلات المتعلقة بفترتهم بشكل مباشر وبسيط. ويرى الناقد المسرحى **«مندل كوخانسكى»** : أنه مع اهتمام الجمهور المتزايد بالحرب، توجه كتاب المسرح إلى معالجة قضايا الساعة، ولذلك كان هناك نوعان من المسرحيات فى النصف الأول من الخمسينيات، الأول حاول تمجيد الطلائع والرواد وما قاموا به من أعمال من أجل إنشاء الدولة. والنوع الآخر حاول أن يعرب عن خيبة أمله من غياب «المثل الأعلى» أو النموذج الذى حل محله الإنسان الذى يسعى وراء الربح المادى. كما ظهرت مسرحيات عرضت مشكلات استيعاب المهاجرين وبصفة خاصة مهاجرى الشرق فى مجتمع نشأ على ثقافة غربية[١٤].

كانت مسرحيات الكيبوتس التى عُرضت فى ذلك الوقت مسرحيات ذات هدف أخلاقى واجتماعى، ويؤكد معظمها على أن ترك الكيبوتس والانتقال للمدينة خطيئة كبرى، لأن للكيبوتس أهمية كبيرة تتمثل فى أنه يحافظ على القيم الاجتماعية وقد عرُضت معظم المسرحيات التى تدور حول موضوع الكيبوتس فى سنوات الخمسينيات حيث كانت حركة الكيبوتسات فى ذلك الوقت فى قمة نشاطها، وكان ينظر إلى عضو الكيبوتس على أنه بطل قومى، وكان الكيبوتس فى تلك الفترة يعد رمزاً للحركة الصهيونية، ولأن الحركة الكيبوتسية كانت لها أهمية كبيرة على المستويين الاقتصادى والأيديولوجى فقد احتل أعضاء الكيبوتس مكانة بارزة وسط زعامات المجتمع وقياداته.

ومعظم المسرحيات التى كتبت عن الكيبوتس كانت لمؤلفين من أعضاء الكيبوتس استطاعوا أن يعبروا بشكل جيد عن واقع الكيبوتس ومشكلاته كما عاشوها بأنفسهم وعالجت تلك المسرحيات عدداً من المشكلات الرئيسية التى تعبر عن البناء الاجتماعى والأيديولوجى فى ذلك الوقت ففى سنوات الأربعينيات والخمسينيات فقد جيل الشباب والمهاجرون الجدد إيمانهم بالطلائعية، وحاولت المسرحيات التى عرضت فى ذلك الوقت، إعادة صورة الطلائعى النموذجية، أما فى سنوات الستينيات فقد كان التركيز على موضوعات الفساد الاجتماعى والبيروقراطية وما يتصل بهما من موضوعات أخرى.

اتسمت معظم المسرحيات التى عالجت موضوع الكيبوتس بالواقعية، وقد حققت نجاحاً جماهيرياً كبيراً؛ ولم ينظر الجمهور إلى قيمتها الفنية أو الأدبية بل نظر إليها على أنها تعالج أحداثاً وموضوعات من واقع الحياة، حيث كانت تعتمد على ما يدور داخل المجتمع فى ذلك الوقت، ولم تكن دراما إنسانية عامة.

وقد قدم مسرح «هبيماه» فى أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ ست مسرحيات عن الكيبوتس وهى:

(١) مسرحية «فى صحراء النقب»

عرضت عام ١٩٤٩، وهى للكاتب المسرحى « **يجئال موسينزون**»[١٥] ، وهى أول مسرحية تكتب باللغة العبرية للمسرح وتعرض بعد حرب ١٩٤٨.

وتعتمد المسرحية على قصة حقيقية عاشها المؤلف قبل أن يكتبها بتسعة أشهر عندما كان ضابطاً للتوجيه المعنوى باللواء «**جفعاتى**» فى أثناء حرب ١٩٤٨ وتعرض المؤلف للموقف البطولى لكيبوتس «**بقعة يوآف**» (كما صوره المؤلف) فى مواجهة حصار الجيش المصرى. كما تعرض لعدة موضوعات حول موقف الكيبوتس منها: الحرب والحصار وصورة جيل الصابرا وصراع الأجيال والتمسك بالأرض وفكرة التضحية.

(٢) مسرحية «بيت هيليل» :

عرضت هذه المسرحية عام ١٩٥٠ وهى من تأليف الأديب «**موشيه شامير**»[١٦] الذى يحتل موضوع الكيبوتس باعتباره حافظاً للقيم الاجتماعية والأخلاقية، مكانة خاصة فى مسرحياته. وقد أدار المؤلف الصراع على المواجهة بين «هيليل» الذى يصوره المؤلف مثلا أعلى لجيل الرواد الذين يؤمنون بدور الكيبوتس فى بناء الدولة، وبين «راضى» الذى يمثل جيل الأبناء الذين لا يُقدرون قيمته، وفى نهاية المسرحية يجعل المؤلف النصر حليف النموذج الطلائعى فى صورة «هيليل».

(٣) مسرحية «فى الطريق إلى إيلات»:

عرضت عام ١٩٥٠ وهى للأديب «**اهرون ميجد**» الذى استخدم أسلوب «الواقعية الاشتراكية» من خلال بطل المسرحية «رسكين» الذى يعشق ماكينة الحفر ويتحدث إليها كأنها مخلوق حى تتدفق المياه فى عروقه بدلاً من الدم. يغلب الطابع الأيديولوجى على شخصيات المسرحية، وقد ركز المؤلف على تلك المواجهة التى تميز مسرحيات الكيبوتس بين أحد أفراد جيل الرواد وبين جيل الأبناء الذى يميل إلى عدم الاقتناع بما يقوم به جيل آبائهم وطريقة تفكيرهم ومثل جميع مسرحيات الكيبوتس ، ينتصر النموذج أو المثل الأعلى الذى يحمل قيم الكيبوتس ومبادئه.

(٤) مسرحية «ليلة عاصفة»:

عرضت عام ١٩٥٤ للكاتب «**موشيه شامير**» وتعرض المسرحية مجموعة من المشكلات التى كانت سائدة فى المجتمع فى ذلك الوقت مثل: مشكلة ما اعتبره المؤلف «الملكية المهجورة»، وصراع الأجيال واستيعاب المهاجرين الجدد والخوف الدائم من البيئة المحيطة التى صورها المؤلف على أنها بيئة معادية؛ ويقصد بذلك البيئة العربية.

(٥) مسرحية «حدقًا وأنا»:

عرضت عام ١٩٥٤ وهى للأديب «**اهرون ميجد**»، والمسرحية مأخوذة عن رواية بالاسم نفسه للمؤلف، الذى قام بإعدادها للمسرح ليقدمها مسرح «هبيماه». وتناقش المسرحية أوجه الاختلاف بين الحياة فى الكيبوتس والحياة فى المدينة، ويؤكد المؤلف أن الحياة فى الكيبوتس أفضل من الحياة فى المدينة التى تعانى من الفساد والفوضى اختلفت المسرحية عن الرواية من حيث النهاية. كما أن المؤلف أضاف افتتاحية وخاتمة للمسرحية.

(٦) مسرحية «أنا أحب مايك»:

عرضت عام ١٩٥٦ وهى أيضا للأديب «**اهرون ميجد**»، وتناقش عملية النزوح من فلسطين فى سنوات الخمسينيات وما صاحب ذلك من محاولة البعض التملص من واجب إنعاش الحياة فى الكيبوتس. ويرى بعض النقاد أن المسرحيتين الأخيرتين **لأهرون ميجد** أطول مما ينبغى وأنهما صيغتا فى قوالب لغوية عادية وتميلان أكثر إلى طبيعة الفيلم السينمائى منهما إلى طبيعة المسرحية[١٧].

إن من هذه المسرحيات الست التى عرضت، ثلاث مسرحيات دارت أحداثها داخل أحد الكيبوتسات وهى : فى صحراء النقب، «بيت هيليل»، حدقًا وأنا وقد دارت أحداث «حدقًا وأنا» بين الكيبوتس

والمدينة. والمسرحيات الثلاث الأخرى «فى الطريق إلى إيلات» وليلة عاصفة» وأنا أحب مايك» عالجت نمط الحياة داخل الكيبوتس باعتبار انه أفضل من أى نمط آخر.

وتشترك المسرحيات الست في النهاية، فنهاياتها جميعاً تعبر عن انتصار نمط الحياة فى الكيبوتس والمثل الأعلى الذى يمثله رجل الكيبوتس من جيل الرواد، كما تميزت تلك المسرحيات بالحبكة المسرحية البسيطة، وقد اتبع كتابها المذهب الواقعى فى عرضهم للأفكار.

ثالثاً: مسرحيات عن مشكلات استيعاب المهاجرين:

لم ينتج المسرح العبرى مسرحيات تعالج مشكلات استيعاب المهاجرين ومشكلة الاندماج الطائفى، إلاّ فى النصف الثانى من سنوات الخمسينيات، ذلك لأن تلك المشكلات لم تظهر إلا بعد قيام الدولة وبداية الهجرة الجماعية ليهود الطوائف الشرقية أو من يطلق عليهم «السفارديم»[18] الذين وصلوا إلى فلسطين بعد سنة ١٩٤٨، وحتى ذلك الوقت لم يزد عددهم على ١٠ ٪ من عدد اليهود الذين كان معظمهم من «الاشكنازيم»[19].

إن الاختلاف فى المستوى الثقافى والحضارى بين الطائفتين مع سيطرة ابناء الطائفة الإشكنازية على مقاليد الحكم، خلق فجوة طائفية كبيرة داخل المجتمع، وقد ساعد على ذلك وصول أبناء الطائفة السفاردية بأعداد كبيرة فى وقت قصير، فلم تكن تلك الهجرة تدرّجية تسمح بحدوث نوع من الاندماج والتأقلم التدريجى مع البنية الاجتماعية للمجتمع اليهودى، كل ذلك أدى إلى ظهور مشكلات عبر عنها كتاب المسرح فى كتاباتهم.

وقد عالج «موشيه شامير» المشكلات التى نتجت عن تلك الهجرة فى مسرحيته «أساطير اللد» التى عرضها مسرح الكامرى عام ١٩٥٨. كما عالج «يجئال موسينزون» إحدى تلك المشكلات فى مسرحيته «كازبلان» التى عرضها مسرح الكامرى أيضا سنة ١٩٥٤.

وقد عرضت فرقة «هبيماه» فى أثناء الفترة ما بين ١٩٤٨ - ١٩٦٧ اربع مسرحيات تعالج مشكلات الفجوة الطائفية واستيعاب المهاجرين وذلك فى الفترة ما بين ١٩٥٦ - ١٩٦٦، وهى:

(١) مسرحية «واضح وضوحاً تاماً» (١٩٥٦):

للكاتب الساخر «إفرايم كيشون»[20]، وتعد من أولى المسرحيات التى تعالج إحدى مشكلات استيعاب المهاجرين، وهى الفجوة الطائفية بين «الإشكنازيم» والسفارديم»، وهى مسرحية اجتماعية فكاهية ساخرة، ذات حبكة مسرحية بسيطة. وقد تناول المؤلف المشكلة بطريقة تقليدية فى قالب كوميدى مستعيناً بالرمز والمجاز.

(٢) مسرحية «ستة أجنحة لواحد» (١٩٥٨):

هذه المسرحية مأخوذة عن رواية الأديب «حانوخ برطوف»[21] الذى قام بنفسه بإعدادها للمسرح، وقد استعار المؤلف اسم المسرحية من الفقرة الثانية من الإصحاح السادس من سفر أشعيا فى العهد القديم.

تناقش المسرحية مشكلة تكيف مجموعة من المهاجرين الجدد من أصول طائفية مختلفة ومن أهم المشكلات التى عالجها: تعلم اللغة العبرية، ملاحقة ذكريات الماضى الأليم، التكيف مع الواقع الاجتماعى الجديد.

(٣) مسرحية «شارع الدرجات» (١٩٥٨):

للكاتبة «يهوديت هيندل»[22] وقد قامت بإعدادها للمسرح عن روايتها التى تحمل الاسم نفسه، وهذه أول مسرحية يقدمها مسرح «هبيماه» بعد أن أصبح بصورة رسمية «المسرح القومى الإسرائيلى»

تناقش المسرحية المشكلات التى تواجه الاندماج الطائفى بين «الإشكنازيم» و«السفارديم» بسبب الاختلافات الاجتماعية القائمة بينهما وتأثير ذلك على حياة الفرد. والمسرحية ذات صبغة تشاؤمية لم تصل إلى حل للمشكلة التى تعالجها.

(٤) مسرحية «الحى» (١٩٦٥):

للأديب «يعقوب بن ناتان[23]»، وتدور أحداثها فى مجتمع من «السفارديم» ليس بينهم سوى إشكنازى واحد، هو ذلك الثرى العجوز الذى يريد الزواج من إحدى فتيات طائفة «السفارديم»، كما تعرض المسرحية الحياة فى حى «نفيه تسيدق» أحد أحياء تل أبيب فى سنوات الثلاثينيات.

ونلاحظ أن هناك مسرحيتين من المسرحيات الأربع عالجتا مشكلة الاندماج الطائفى بين «الإشكنازيم» و«السفارديم» بشكل مباشر هما:

(واضح وضوحاً تاماً) و (شارع الدرجات)، اما مسرحيتا «ستة اجنحة لواحد» و«الحي» فقد عالجتا قضية تأقلم الفرد مع البيئة المحيطة به، ولم تكن مشكلة الاندماج الطائفى هى القضية الرئيسية فيهما.

رابعاً: مسرحيات عن موضوع «الكارثة» :

إن ما يطلق عليه فى المصطلح الصهيونى الشائع «الكارثة» هو من الموضوعات التى حظيت باهتمام الأدباء العبريين فى مختلف مجالات الأدب من رواية وقصة وشعر ومسرح. ولقد برز الاهتمام بهذا الموضوع فى الأدب العبرى بعد عام ١٩٤٨ عند وصول من يطلق عليهم (بقايا الكارثة)[٢٤] من شتى انحاء العالم إلى فلسطين المحتلة. منذ ذلك الحين بدأ الصدام بين هؤلاء وبين جيل الصابرا[٢٥] الذى نشأ فى فلسطين المحتلة فى إطار الاستيطان اليهودى. وقد انضم (بقايا الكارثة) هؤلاء إلى المجتمع وهم يحملون معهم ذكريات «الماضى الأليم» فى مواجهة حياة جديدة غير واضحة المعالم.

وقد قدم كتاب المسرح العبرى أكثر من مسرحية تعالج هذا الموضوع، وتركز معظم هذه المسرحيات على المواجهة بين من يطلق عليهم «بقايا الكارثة» وجيل «الصابرا» مثل مسرحيات: «هكذا يزداد» **هرون أشمان**، «حساب جديد» **لناتان شاحام** (١٩٥٤) وستة اجنحة لواحد **لحانوخ برطوف**. كما عالجت الأديبة «**ليئة جولدبرج**» فى مسرحية (صاحبة القصر) مشكلة الصراع بين الماضى والحاضر، بين الثقافة القديمة والحديثة، وتركز المسرحية على مشكلة العلاقة بين إسرائيل وألمانيا[٢٦].

وقدم مسرح «هبيماه» خلال الفترة من ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ مسرحيتين تعالجان موضوع «الكارثة»، هما:

(١) مسرحية «حناسنش»[٢٧] (١٩٥٨):

المسرحية كتبها الأديب «**اهرون ميجد**» الذى جسَّد فيها شخصية «حناسنش» من واقع معاصرته لها فى الكيبوتس معتمداً على مذكراتها الشخصية. التى تركتها قبل أن تغادر الكيبوتس إلى المجر عام ١٩٤٤م.

(٢) مسرحية «أبناء الظل» (١٩٦٢):

المسرحية من تأليف الكاتب «ابن تسيون تومار»[٢٨]، وقد صور الكاتب «أبناء الظل» الذين عاشوا طفولة معذبة؛ يطاردهم ما قد تعرضوا له من آلام ومخاوف . وتعد المسرحية سيرة ذاتية للمؤلف. وهى تعكس تأثير «الكارثة» على نفسية الشباب اليهودى الذى صوره المؤلف وهو يحاول عبثاً أن يهيىء نفسه ليتأقلم مع المجتمع وينسى ماضيه المخيف، وتعد المسرحية أول عمل مسرحى يقوم بإسقاط «الكارثة» على الحاضر الإسرائيلى.

خامساً: مسرحيات متعددة الاتجاهات:

قدم مسرح «هبيماه» إبان تلك الفترة (١٩٤٨ ـ ١٩٦٧) إحدى عشرة مسرحية متعددة الاتجاهات مثل: الخلاص، الماضى اليهودى خارج فلسطين، إلى جانب مسرحيات اجتماعية كوميدية ومسرحيات تعالج موضوعات إنسانية عامة. من بين تلك المسرحيات:

(١) مسرحية «يوم الخلاص»: (١٩٥٠) ـ (١٩٧٠).

هى المسرحية الوحيدة التى عرضها مسرح «هبيماه» للأديب «**حاييم هزاز**»[٢٩] وتعالج المسرحية موضوع «خلاص اليهود» وتعتمد على الأفكار التى كانت سائدة أيام «شبتاى تسڤى» الذى ادعى إنه هو المسيح المنتظر فى القرن السابع عشر.

(٢) مسرحية «بندرى البطل»: (١٩٥٥)

هذه المسرحية مأخوذة عن رواية بالاسم نفسه للأديب «زلمان شنيئور»[٣٠]، وقد أوجز المؤلف الرواية ذات الأربعمائة صفحة فى مائة صفحة عندما حولها إلى مسرحية، كما انه قلص عدد الشخصيات إلى أربعين شخصية بعد أن كانت مائتين لكى تتلائم مع طبيعة المسرح.

وقد بين المؤلف أن النص لا يعد مسرحية، بل «ملحمة شعبية» يحاول من خلالها التعبير عن تغير القيم الذى طرأ على اليهودية[٣١] وتهدف المسرحية إلى تجديد الصلة مع الماضى وعرض صورة اليهود الذين لم يعد لهم وجود أمام الجيل الجديد، حتى يتعرف على الواقع اليهودى فى الماضى القريب.

وقد اشار المؤلف إلى أن المسرح العبرى وما يقدمه من مسرحيات باللغة العبرية بعيد كل البعد عن تصوير الحياة اليهودية،

وأنه يحاول من خلال مسرحيته إيجاد رابطة بين يهودى الماضى واليهودى الحالى[٣٢].

(٣) مسرحية «أنا القبطان»: (١٩٥٢)

من تأليف «يهوشوع ليفى»[٣٣]، وهى تصور حياة بحارة على ظهر إحدى السفن وقد تفشى الفساد بينهم. الفكرة الرئيسية فى المسرحية هى صراع الأجيال، بين جيل قديم فقد الوعى القومى واهتم بتحقيق مصالحه الخاصة وجيل الشباب، جيل الأمل (وفق تصور المؤلف).

(٤) مسرحية «سنونيت على شاطىء ميومبا: (١٩٥٧)

من تأليف «يهوشوع ليفى» وهى مسرحية كوميدية خفيفة تتميز بالحبكة المسرحية البسيطة، ولذلك حولها مسرح «هبيماه» عند عرضها إلى مسرحية غنائية وأضاف عليها مجموعة من الرقصات والأغانى. تتعلق الفكرة الرئيسية فى المسرحية بمدى إيمان اليهودى بالصهيونية والهجرة إلى فلسطين، ولكن المؤلف عالجها بشكل سطحى وبنى مسرحيته على المواقف الكوميدية بشكل مبالغ فيه، وجعل هجرة أفراد المستوطنة اليهودية ليست قائمة على رغبتهم بل لأنهم تعرضوا لخطر خارجي.

(٥) مسرحية «ذائع الصيت»: ١٩٥٣:

من تأليف «إفرايم كيشون»، وهى مسرحية اجتماعية كوميدية ساخرة تعالج ظاهرة البيروقراطية والمحسوبية، وهما من صور الفساد الاجتماعى التى كانت سائدة فى سنوات الأربعينيات والخمسينيات، وقد قدم المؤلف هذه القضية فى صورة المهاجر الجديد وعلاقته بالاستيطان

(٦) مسرحية «ألق به إلى الكلاب»: ١٩٥٨:

من تأليف الكاتب المسرحى «يجئال موسينزون»، الذى وجه فيها سهامه إلى بعض الصحف وطائفة من الصحفيين الذين يرمون الأبرياء بسهام الاتهام دون دليل أكيد، ودعا الصحافة إلى المطالبة بقانون مناسب يدافع عن كرامة الإنسان فى مواجهة القذف والتهم الباطلة ويحميه

(٧) مسرحية «ثياب الملك»: ١٩٦١:

من تأليف الكاتب المسرحى «نسيم ألونى»؛ وتعتمد المسرحية على أسطورة «هانس كريستيان اندرسن» (ثياب الملك الجديدة)، وقد التزم «نسيم ألونى» بعدم تحديد مكان أحداث المسرحية أو زمانها كما هو الحال فى القصة الأصلية، ولكنه لم يلتزم بالأحداث نفسها. وموضوع المسرحية إنسانى عام لا علاقة له باليهود لا من الناحية الدينية ولا التاريخية ولا الاجتماعية، ومن الممكن أن تقع أحداثها فى أى زمان وأى مكان.

(٨) مسرحية «قضية بيتا جورس» ١٩٦٥:

تأليف الشاعر «ناتان الترمان»[٣٤] ويحاول المؤلف أن يثبت فيها أن العلم العصرى والتكنولوجيا وحدهما لن يجيبا على جميع مشكلات الإنسان فى هذا الزمان، وأنه مازال هناك مكان للفكر والإحساس.

(٩) مسرحية «يصعب أن تكون يهوديا» (١٩٣٦) - (١٩٦٥):

المسرحية مأخوذة عن قصة (كوميديا الدم) للأديب «شالوم عليخم»[٣٥] الذى كتبها بلغة (اليديش) فى صورة قصة، ثم قام «بركوفيتس» زوج ابنته بصياغتها مسرحيًا باللغة العبرية.

تعالج المسرحية وضع اليهود خارج فلسطين وتؤكد - وفق وجهة نظر المؤلف - أن اليهود مطاردون دائماً، وأنه من الصعب أن يعيش اليهودى فى روسيا.

(١٠) مسرحية« هذه الأرض» : (١٩٤٢) - (١٩٦٧):

تأليف «أهرون أشمان»، وهى عن حياة أبناء الهجرة الثالثة فى كيبوتس «يرقيا» فى مواجهة ظروف ضغط البيئة الداخلية، من خلال المواجهة بين قيم جيل الطلائع المتمثل فى رجل الكيبوتس وبين التخلى عن هذه القيم بهدف الربح المادى، وهى المواجهة التى ميزت معظم المسرحيات التى تناولت موضوع الكيبوتس فى سنوات الأربعينيات والخمسينيات، بالإضافة إلى عنصر الضغط الخارجى الذى يواجهه رجال الكيبوتس والذى تمثل فى مرض الحمى ونقص المياه وتآمر الأتراك.

(١١) مسرحية «أسطورة ثلاثة وأربعة»: (١٩٥٥) - (١٩٦٠)

المسرحية مأخوذة عن «أسطورة ثلاثة وأربعة» التى كتبها الشاعر العبرى «حاييم نحمان بياليك»، وقامت «ليئة جولدبرج» بإعدادها للمسرح. وتقوم المسرحية على إحدى الأساطير التى تدور حول حياة الملك سليمان الذى يحاول منع ما

أنبأته به النجوم حول زواج ابنته من أحد الفتيان الفقراء فيقوم بعزلها فى جزيرة منعزلة وسط البحر حتى ينقضى الوقت الذى حددته النجوم تاريخا للزواج.

سادساً: مسرحيات من الأدب العالمى:

ارتبط اتجاه مسرح «هبيماه» لعرض مسرحيات مترجمة من الأدب العالمى بالتركيبة السكانية التى اختلفت من فترة لأخرى. فقد كانت معظم الجماعات اليهودية فى فلسطين حتى عام ١٩٤٨ من أصل أوروبى، وبصفة خاصة من شرق أوروبا، بينما اختلف هذا الوضع فى سنوات الخمسينيات والستينيات عندما تزايد عدد أفراد الجماعات اليهودية من آسيا وأفريقيا[٣٦] وقد اختلفت نظرة أفراد تلك الجماعات للمسرح وفقاً للبيئة الثقافية والاجتماعية التى اتت منها كل جماعة، فنجد مثلاً أن من أتوا من آسيا وأفريقيا كان لهم تقاليد ثقافية تختلف تماماً عن تلك التقاليد التى كانت سائدة فى فلسطين، كما أن نسبة ضئيلة منهم كانت تتحدث العبرية.

وقد كان اختيار المسرحيات إبان الفترة ما بين ٤٨ ـ ١٩٦٧ يخضع لمعايير فنية بحته مع إغفال المعايير **الإيديولوچية**.

وقد بلغ عدد المسرحيات المترجمة التى عرضها مسرح «هبيماه» إبُان الفترة ما بين ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ مائة وثلاث عشرة مسرحية من مائة واثنتين وأربعين مسرحية قدمها خلال تلك الفترة؛ ومن بين هذه المسرحيات العالمية أربع عشرة مسرحية كلاسيكية، وأربع عشرة مسرحية كلاسيكية عصرية، وباقى المسرحيات تعالج موضوعات عصرية؛ وفى هذا الإطار عرض مسرح «هبيماه» عدداً من مسرحيات وبليام شكسبير منها: حلم ليلة صيف (١٩٤٩) وعطيل (١٩٥٠) والملك لير (١٩٥٥)، **وتاجر البندقية (١٩٥٩) وكوميديا الأخطاء** (١٩٦٤) كما قدم مسرح «هبيماه» مسرحيتين يونانيتين كلاسيكيتين لكل من:

«اوربيديس» و«ارسطو فانس». وكذلك عرض نصوصاً لأهم كتاب المسرح العالميين مثل: **إبسن وستريندبرج وبرنارد شو وموليير وبرخت وبيراندبللو وأنوى** وغيرهم.

الهوامش

(١) اليعزر بن يهودا: لعب دوراً كبيراً فى إحياء اللغة العبرية بين الجماعات اليهودية فى فلسطين فى أواخر القرن الماضى، وشجع تقديم مسرحيات باللغة العبرية لأول مرة فى فلسطين..

(٢) دائرة المعارف العبرية، المجلد ٣٢ ـ ص ٤٨٠ (القدس ١٩٥١).

كوخانسكى، مندل، «المسرح العبرى» ، القدس، ١٩٧٤، ص ٩، ١٠.

(٣) ليفى ، عما نوئيل، «المسرح القومى ـ هبيماه «تاريخ المسرح فى السنوات (١٩١٧ ـ ١٩٧٩) دار نشر عيقد، تل ابيب ١٩٨١.

(٤) ليفى، عما نوئيل، المرجع السابق، ص ٣٣٥.

(٥) يرى الناقد المسرحى «ماتى ميجد أن معظم المسرحيات العبرية التى عُرضت بعد قيام الدولة كانت تعالج الواقع الإسرائيلى حيث ظهر جيل جديد، كما أن المسرحيات الإسرائيلية التى قدمها مسرح «هبيماه» كانت لمؤلفين شباب وتعالج مسرحياتهم المشكلات التى واجهت جيلهم.

(ميجد، ماتى، «الدراما الإسرائيلية، مجلة المسرح، القدس، ١٩٧٢).

(٦) يرى الناقد المسرحى «جدعون عفرت» أن معظم كتاب المسرح التاريخى ليسوا سوى كتاب المسرح الواقعى الذين عالجوا مشكلات الاستيطان فى سنوات الخمسينيات، وأن هذه الخاصية الواقعية هى التى ميزت المسرحية التاريخية فى تلك الفترة عن الرمزية التناخية فى سنوات الستينيات، كما أن معظم مسرحيات الخمسينيات والستينيات تميل للماضى لتفسير الحاضر.

(عفرت، جدعون. «الدراما الإسرائيلية» إصدار تشريكوفر بالاشتراك مع الجامعة العبرية بالقدس، معهد الفنون، ١٩٧٥، ص ٤٨).

(٧) اهرون اشمان كاتب مسرحى عبرى ولد فى روسيا ودرس العلوم الإنسانية، هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢١. عالج فى مسرحياته الأولى مشكلات الاستيطان اليهودى فى فلسطين مثل: هذه الأرض»، ملكة الجمال، «الولد الفاسد»، ثم اتجه لكتابة المسرحيات التاريخية مثل: «ميخال ابنة شاؤل»، «السور»: الكسندره الحشمونائية». (شاكيد، جرشون، «المسرحية التاريخية العبرية فى فترة الإحياء، مؤسسة بياليك، القدس، ١٩٧٠)

(٨) نسيم الونى: كاتب ومخرج مسرحى، ولد فى تل ابيب سنة ١٩٢٧، تعلم فى الجامعة العبرية فى القدس، اشترك فى اللواء جفعاتى فى أثناء حرب ١٩٤٨، من أهم أعماله: «الملك القسى من الجميع»، «الأميرة الأمريكية» ، «ثياب الملك»، «العمة ليزا» كما أنه ترجم العديد من المسرحيات العالمية إلى اللغة العبرية. يناقش فى مسرحياته العلاقة بين الأب والابن، والابن المفقود.

(عفرت، جدعون، المرجع السابق، ص ١٢٣.

(٩) عفرت، جدعون، المرجع السابق، ص ٥٠.

(١٠) اهرون ميجد: ولد فى بولندا سنة ١٩٢٠، هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢٦ ثم انضم لكيبوتس: سدوت يم. عمل فى تحرير الملاحق الأدبية للصحف والمجلات الأدبية، من أهم أعماله: «الحياة الفقيرة»، « رحلة فى شهر آب»، « حدفا وأنا» و «الخطيئة الأولى» وحنا سنش».

(كوهين، د. ادير، «القصة العبرية فى سنوات الدولة»، احيآسف، تل ابيب ١٩٧٣، ص ٣٩ ـ ٤٠).

(١١) «الرب والمسرح»، هآرتس ٢ ـ ٩ ـ ١٩٦٢.

(١٢) يهودا عميحاى: شاعر عبرى ولد فى ألمانيا سنة ١٩٢٤، هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٣٦، تعلم فى الجامعة العبرية فى القدس، خدم فى الفيلق اليهودى فى أثناء الحرب العالمية الثانية وشارك فى حرب ١٩٤٨. من أهم أعماله فى مجال القصة والمسرحية: «بهذه الروح المخيفة»، اللا زمان واللا مكان»، «أجراس وقطارات» (تمثيلية إذاعية).

(كوهين، د. ادير، المرجع السابق، ص ١٨٩).

(١٣) عبد المجيد، د. محمد بحر، «اليهودية»، القاهرة ١٩٧٨، ص ٩٠.

ـ جلال، د. الفت محمد، «الأدب العبرى القديم والوسيط»، مطبعة جامعة عين شمس، ص ٢٠ ـ ٢٣.

(١٤) كوخانسكى، مندل، المرجع السابق، ص ١٤٢.

(١٥) يجئال موسينزون: ولد عام ١٩١٧ فى مستوطنة «عين جنيم»، وهى أول مستوطنة تعاونية أنشأها الاستيطان اليهودى فى فلسطين، كان ضابطاً للشئون المعنوية فى حرب ١٩٤٨، أنشأ مسرح «سادان»، وعمل محاضراً فى جامعة فيلادلفيا . من أهم أعماله:

«من قال إنه أسود»، «الطريق إلى أريحا»، «ألق به إلى الكلاب» «وكزيلان».

(١٦) موشيه شامير: أديب عبرى ولد فى صفد عام ١٩٢١، انضم لحركة «الحارس الفنى» (هاشومير هاتساعير)، وكان عضواً فى البالماح. برز كاتباً فى الشئون الاجتماعية والسياسية وقصاصاً وكاتباً مسرحياً غزير الإنتاج، من أهم أعماله: «ذهب عبر الحقول»، و «الكيلو ٥٦» و «بيت هيليل» وليلة العاصفة» وحرب أبناء النور» ، «ومن أساطير لود» و«الوريث» .
ويركز موشيه شامير على إظهار الواقع الاجتماعى للاستيطان اليهودى فى فلسطين.

(١٧) زوسمان، عزرا، «أنا أحب مايك»، دافار ٢٨ / ٩ / ١٩٥٦ .

(١٨) السفارديم: هم اليهود الذين هاجروا من دول أفريقيا وآسيا والشرق الأوسط فى عمليات هجرة مختلفة وقد تميزوا بانخفاض مستواهم الثقافى والحضارى، وكانوا يمثلون عامل ضغط فى الحفاظ على القيم الشرقية فى المجتمع.

(١٩) الإشكنازيم: هم من اليهود الذين هاجروا من أوروبا وأمريكا، وقد كان معظمهم من شرق أوروبا ووسطها فى الفترة من ١٩١٨ ـ ١٩٤٨ وحتى ذلك الوقت كانوا يزيدون عن نصف عدد السكان ويتميزون بمستوى ثقافى وحضارى مرتفع، وكانوا يسيطرون على تقاليد الحكم حتى سنوات السبعينيات.

(٢٠) إفرايم كيشون: كاتب عبرى ولد فى بودابست عام ١٩٢٤ وهاجر إلى فلسطين عام ١٩٤٩ درس النحت وتاريخ الفن، عالج فى كتاباته مشكلات الدولة والمجتمع بطريقة ساخرة. من أهم مسرحياته: «ذائع الصيت» و«الكتوبا» و«هو وهى» و«الشرطى أزولاى». ويركز فى أعماله على حياة الضعفاء والفساد الاجتماعى والبيروقراطية وغير ذلك من المشكلات الاجتماعية ويعد كيشون كاتباً ساخراً، فكاهياً، مسرحياً، وعمل أيضاً مخرجاً وكاتب سيناريو وصحفياً، ويميل إلى استخدام لغة الحديث اليومية فى كتاباته.

(٢١) حانوخ برطوف: أديب عبرى ولد عام ١٩٢٦ فى «بتاح تكفاه»، درس علم الاجتماع والتاريخ فى الجامعة العبرية فى القدس ، شارك فى حرب ١٩٤٨، من أعماله الروائية والقصصية: الحساب والنفس (١٩٥٣) والسوق الصغيرة (١٩٥٧) وقلب الحكماء (١٩٦٢) وابن من أنت يا ولد (١٩٧٠)، ومن مسرحياته: أسطورة حية، وزواج المال. يركز فى أعماله على معالجة عدة موضوعات مثل: حرب ١٩٤٨ الكيبوتس وأحياء المهاجرين وأحياء القدس ويميل للواقعية.

(٢٢) يهوديت هيندل: كاتبة عبرية، ولدت فى وارسو عام ١٩٢٦، هاجرت إلى فلسطين وهى طفلة رضيعة مع والديها، من أهم أعمالها: «إنهم رجال آخرون» ، ربع مومو الكبير»، وقد تناولت فى أعمالها مظاهر الحياة وصورها فى حيفا التى عاشت فيها. وآثار حرب ١٩٤٨، و«الكارثة» ، ومظاهر الفقر والفساد الاجتماعى.

(٢٣) يعقوب بن ناتان: ولد فى القدس، عمل ممثلاً فى مسرح الكامرى لمدة عشر سنوات، كتب أول مسرحية له عام ١٩٥٩ واتجه للتأليف المسرحى.

(٢٤) بقايا «الكارثة»: هم من فروا من ألمانيا وأوروبا وتم تجميعهم فى معسكرات انتقالية فى بعض البلدان الأوروبية حتى تم نقلهم إلى فلسطين المحتلة بعد عام ١٩٤٨.

(٢٥) الصابرا: كلمة عبرية مأخوذة من الكلمة العربية التى تعنى نبات الصبار، ويطلق هذا المصطلح على اليهود الذين ولدوا فى فلسطين، ويتمتعوا بالخشونة والقوة.(لمزيد من المعلومات انظر: د. قدرى حفنى، «دراسة فى الشخصية الإسرائيلية الإشكنازيم ص ٩٩).

(٢٦) عفرت، جدعون، «الدراما الإسرائيلية»، ص ١٦١.

(٢٧) حنا سنش : ولدت فى بودابست، سنة ١٩٢١، وهى ابنة الأديب «بليه سنش»، تعلمت فى بيئة يهودية مجرية واشتاقت للهجرة إلى فلسطين، ومع تزايد الأخبار - التى أشاعها اليهود - عما يحدث لليهود فى أوروبا ثار داخلها «الشعور القومى» وقررت القيام بمهمة خطيرة داخل الأراضى المجرية لإنقاذ اليهود هناك، وقُبض عليها فى٧ / ٢ / ١٩٤٤ وحكم عليها بالإعدام.

(٢٨) بن تسيون تومار: ولد فى بولندا سنة ١٩٢٨، سافر سنة ١٩٤٢ من سمر قند إلى طهران ثم وصل إلى فلسطين عمل ملحقاً ثقافيا لإسرائيل فى إحدى الدول الأوروبية وشغل منصب رئيس اتحاد الكتاب فى إسرائيل، من أشهر مسرحياته «أولاد الظل»، «أسطح فى القدس».

(٢٩) حاييم هزاز: أديب عبرى ولد عام ١٨٩٨ فى أوكرانيا، وصل إلى فلسطين عام ١٩٣٠، بدأ وهو فى سن العاشرة كتابة أشعار وأمثال باللغة العبرية، نشر معظم أعماله فى مجلة «هاشيلوح»، يركز فى أعماله على وصف الحياة اليهودية خارج فلسطين.

(٣٠) زلمان شنيئور: أديب عبرى ولد عام ١٨٨٦، تلقى تعليماً دينياً ولم يغفل دراسة العلوم الدنيوية، من أهم أعماله: رجال سكرلوف . بندرى البطل، الجاون والرب

(٣١) «بندرى البطل فى هبيماه»، (قول هاعم) «صوت الشعب»، ١٣ / ١٢ / ١٩٥٥.

(٣٢) جمزو، د. حاييم. «بندرى البطل فى هبيماه»، هاآرتس، ديسمبر ١٩٥٥.

(٣٣) يهو شوع ليفى: كاتب مسرحى ولد فى وارسو سنة ١٩٢٥ هاجر إلى فلسطين سنة ١٩٢٩ ومعروف باسم «يوشى»، كان له دور مؤثر فى عمليات الهجرة الثانية، وشارك فى حرب ١٩٤٨. حيث كان ضابطاً فى السلاح البحرى. من أهم أعماله «أنا القبطان» وسنونيت على شاطئ ميومبا».

(٣٤) ناتان الترمان: شاعر عبرى ولد فى وارسو عام ١٩١٠، هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥، بدأ حياته العملية عضوا فى هيئة تحرير جريدة هاآرتس سنة ١٩٤٣. قام بترجمة العديد من الأعمال الأدبية العالمية إلى اللغة العبرية مثل : (عطيل) و (يوليوس قيصر) و(أنطونيو وكليوباترا)

(٣٥) شالوم عليخم: هو الاسم الأدبى للأديب «شالوم بن ناحوم رڤينوڤيتس» ولد فى أوكرانيا سنة ١٨٥٩، تعلم تعليماً دينياً، كتب للمسرح عدة أعمال منها: «الجيتو»، و «الكنز» و «حظ سعيد»، كما قام بإعداد بعض قصصه ورواياته للمسرح، وعرضت بعض أعماله فى أمريكا وروسيا وفلسطين.

(٣٦) التقرير السنوى الإحصائى لدولة إسرائيل، القدس، ١٩٦١، ص ٤٣، ٨٦.

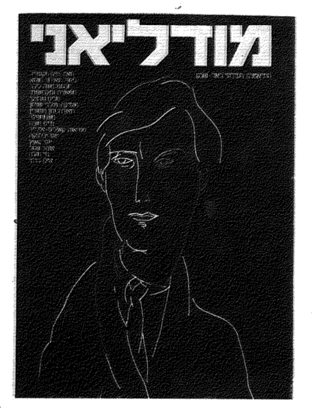


م.ع.م



الديكور المسرحى لمسرح هيماه

المسرح القومى الاسرائيلى



١٠ ـ ملصق مسرحية موديليانى، مسرح بئر سبع.

مجموعة من اللوحات لبعض العروض المسرحية التى قدمها مسرحا «هبيماه» (المسرح القومى الإسرائيلى) ومسرح «الخان» فى القدس، وهى لوحات لمسرحيات عبرية أصلية أو مسرحيات مترجمة من المسرح العالمى.

اللوحة الأولى: للفنان ى. نيڤينسكى وهى لمسرحية «هاجولم» تأليف الشاعر **اليديش هـ . ليڤيك** وإخراج **بوريس** فروشيلوڤ أحد رواد مدرسة **ستانسلافسكى وفاظانجوف** فى الإخراج المسرحى.

اللوحة الثانية: للفنان **آريه الحانانى**، وهى لمسرحية «الكنز» للأديب **شالوم عليخم**، وهى تتناول حياة اليهود فى شرق أوروبا، إخراج **ألكسى ويكى**، عرضت عام ١٩٢٨.

اللوحة الثالثة: للفنان: «**مناحم شمى**»، وهى لمسرحية «هو وابنه» للأديب ى .د بركوڤيتس، وهى أول مسرحية أصلية باللغة العبرية يقدمها مسرح هبيماه، وهى تعرض جانبا من حياة اليهود فى شرق أوروبا فى بداية هذا القرن، وتم عرضها عام ١٩٣٤.

اللوحة الرابعة:للفنان: ى. **كولبيانسكى**، وهى لمسرحية «طوبيا اللبان» وقد قدمها مسرح هبيماه عام ١٩٤٣.

اللوحة الخامسة: للفنان «**مارسيل يانكو**»، لمسرحية «الطريق إلى إيلات» للأديب «**أهرون ميجد**» وهى تدور حول الصراع بين الإنسان والآلة، وقدمها المسرح عام ١٩٥١.

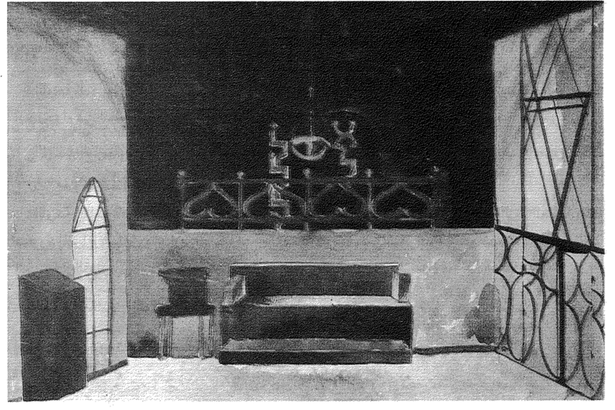
اللوحةالسادسة: للفنان چنيا **برجر**، وهى لمسرحية «الإخوة كرامازوف» وقدمها مسرح هبيماه عام ١٩٥٦.

اللوحة السابعة: للفنان **آرييه** ناڤون، وهى لمسرحية «فى البدء» للأديب **أهرون ميجد** وهى تقدم حياة آدم وحواء فى الجنة فى صورة عصرية، قدمها مسرح هبيماه ١٩٦٢.

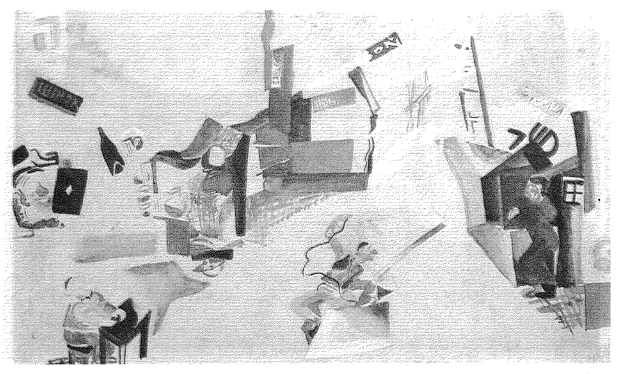
اللوحة الثامنة: للفنان **يوسيل برجنر**. وهى لمسرحية «رحالة يافا» وهى تأليف وإخراج الكاتب المسرحى **نسيم آلونى**.

اللوحة التاسعة: : لمسرحية «المسيح قادم» بقلم **سلابومير** مروچك. الإعداد باللغة العبرية: **إهود منور**، إخراج **هيليل نأمان**. الديكورات والملابس: **فريدا جولد برجر**، وقدم هذه المسرحية مسرح الخان فى القدس.

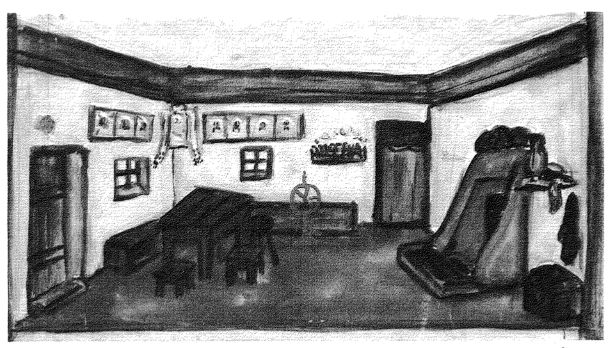
اللوحة العاشرة: اللوحة الثانية عشر: لمسرحية **موديليانى**، مسرح بئرسبع، بقلم **دنيس مكنطير**، إخراج، **تاودور توما**، ترجمها للعبرية **موشيه** ليڤر.



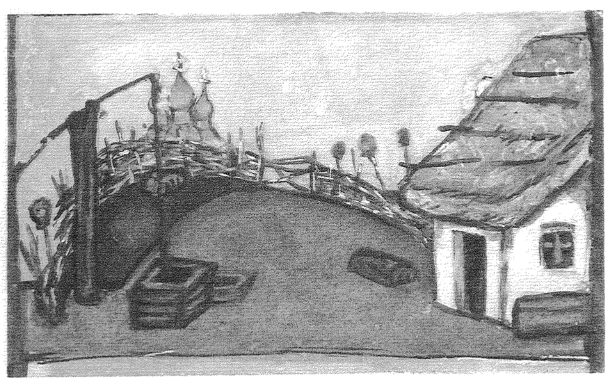
١ ــ ى. نيفينسكى، مسرحية « هاجولم» ، «هبيماه» سنة ١٩٢٥.



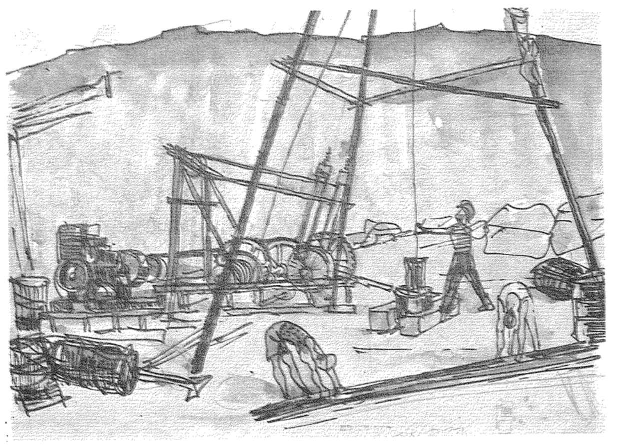
٢ ـ أربيه الحانانى ، مسرحية «الكنز» ، «هبيماه» سنة ١٩٢٨.



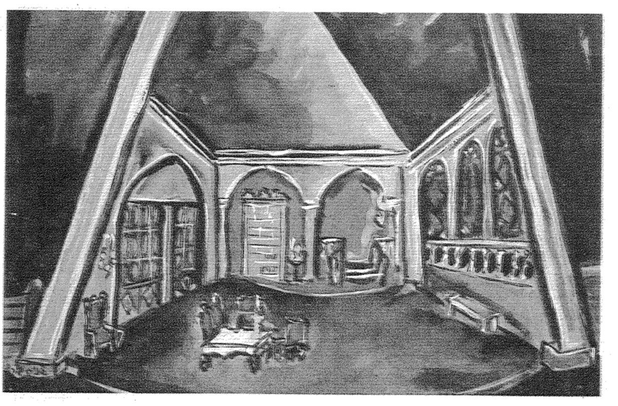
٣ ـ «مناحم شمي»، مسرحية «هو وابنه»، «هبيماه» سنة ١٩٣٤.



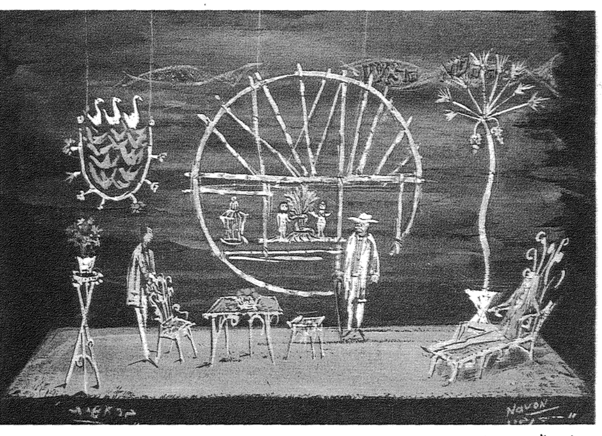
٤ ـ ى كولبيانسكى، مسرحية طوبيا اللبان «هبيماه» سنة١٩٤٣.



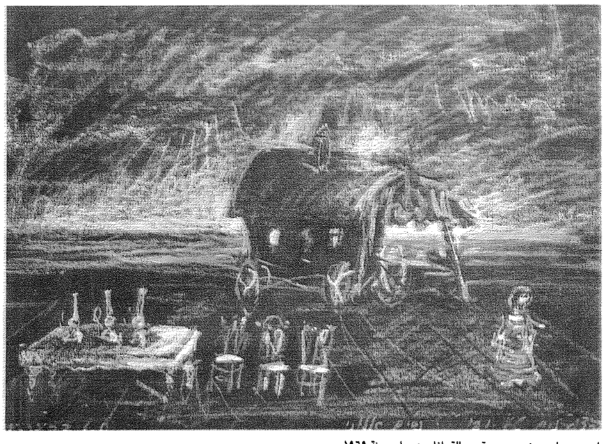
٥ ـ مارسيل يانكو، مسرحية «الطريق إلى إيلات «هبيماه» سنة ١٩٥١.



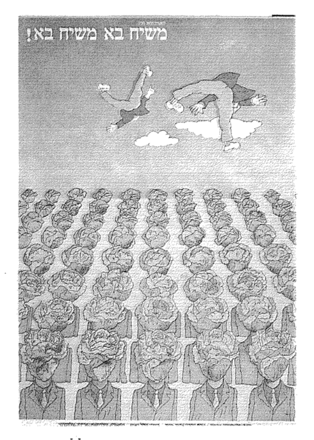
٦ - جنيابرجر، مسرحية «الإخوة كرمازوف»، «هبيماه» سنة ١٩٥٦.



٧ - أرييه نافون ، مسرحية «فى البدء»، «هبيماه» سنة ١٩٦٢.



٨ ـ يوسيل برجنر، مسرحية «رحالة يافا» «هبيماه» سنة ١٩٦٩.



٩ ـ ملصق مسرحية «المسيح قادم»، مسرح الخان، القدس.

فوزى سليمان



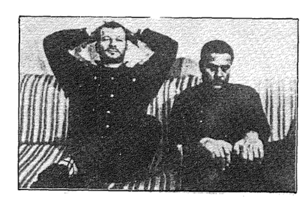
اليهود والعرب في السينما الإسرائيلية

من الموضوعات الهامة التى تناولتها السينما الإسرائيلية تأثير حروب: «الأيام الستة» - ١٩٦٧ - «ويوم كيبور» - ١٩٧٣ - ولبنان، على نفسية المواطنين، وأخطرها حرب ١٩٧٣ التى هزت المجتمع الإسرائيلى بعنف شديد، وتتعرض بعض هذه الأفلام فى سياقها للعلاقة مع العرب، ويظل موضوع الإبادة الجماعية أو الهولوكوست موضوعا قائما وخاصة من حيث تأثيره على الجيل الثانى. وهذا ما نتعرض له فى هذا المقال، ومرجعنا فيه هو الأعداد السنوية لدليل السينما الدولى بين ١٩٨٦ و ١٩٩٥ - والذى يصدر فى لندن تحرير وإشراف الناقد **بيتر كووى** Peter Cowie، وعرض الأفلام الإسرائيلية للناقد دان فاينارو Dan Fainaru وهو عضو مجلس إدارة الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (النقاد) المعروف باسم فيبريسى Fipresci.

فى فيلم «المحارة» يحاول المخرج **يوئيل شارون** أن يراقب حياة مواطنيه سواء هؤلاء الذين يرتدون الزى العسكرى أو الزى المدنى - يتتبع الصدمة النفسية التى لحقت بضابطين فى تجربتهما المؤلمة فى منطقة قناة السويس فى «يوم كيبور» - ١٩٧٣ - حيث تركتهما الحرب فى حالة شلل فى المشاعر - واستغرقت محاولة تأهيلهما للعودة إلى الحياة العادية وقتا طويلا وجهدا أقرب إلى المستحيل، واعتبر الفيلم وثيقة مؤثرة، تمس حياة كثير من الأسر التى شارك أبناؤها فى الحرب، وهل صدق الفيلم يعود إلى أن المخرج نفسه قد خاض غمار هذه التجربة وأصيب فيها بجراح بليغة؟!

ويقترب منه فيلم آخر هو «بوبا» للمخرج **زيف ريفاش** Zeev Revach ومحوره جندى وجد نفسه مسوقًا إلى الحرب، ولم يستطع بعدها أن يواجه حقائق الحياة المدنية؛ فهو يعيش فى باص متهالك قرب محطة





بنزين فى الصحراء - فى عزلة شديدة حتى ليكاد يدفن نفسه إلى أن تضطره ظروف مأساوية إلى الحركة. وقد فاز الفيلم بجائزة النقاد **فيبريسى** Fipresci فى مهرجان ريو دى جانيرو.

ولعل فيلم «بلوز آخر الصيف» ١٩٨٧ للمخرج **رينين شور** «أكثر» إيجابية فى رد الفعل، وهو يصف حالة القلق التى سرت بين الشباب الإسرائيلى بعد حرب الأيام الستة - يروى قصة مجموعة من خريجى الجامعة يقضون آخر إجازة صيف قبل تجنيدهم عام ١٩٧٠ - ويقدم نماذج مختلفة، من خلال ما يدور من مناقشات: هل يخضعون لهذا التقليد الجامد، فيلتحقوا بالجيش للقيام بالواجب المفروض أم أزف الوقت ليكون لهم الحق فى طرح الأسئلة فلا يستسلمون لذلك التقليد، ولا ينتظرون إجابات لأسئلتهم. وحينما تأتى إليهم الأنباء بأن زميلا لهم سبق تجنيده قد مات، فإن المناقشات تتحول إلى صراعات، والحفل الذى يعدونه للتخرج يتحول مظاهرة ضد المؤسسة واحتجاجا على الحرب.

ويدور فيلم «وقت للكرز» - للمخرج **حاييم بوزاجلو** - ١٩٩٢ - حول الإسرائيليين الذين يحاولون أن ينشغلوا فى حياتهم اليومية متجاهلين المصير الذى ينتظرهم.

هناك من ينشغل بالإعلانات التجارية.. وهناك من يهتم بالموضة.. ثم فجأة يُرسلون إلى الجبهة لكى يقتلوا بلا سبب وجيه. البطل هنا **«فرانك»** من رجال الإعلانات، لكن يسيطر عليه دائما هاجس الموت، ويُستدعى لجيش الاحتياط - (حيث تدور الأحداث خلال حرب لبنان ١٩٨٢) - وعبر حدود لبنان يرى الموت يلاحق الأصدقاء والأعداء بلا تمييز.. مما يعمق استحواذ هاجس الموت لديه.. تقوم علاقة بينه وبين مراسلة تليفزيون أمريكية.. ترى فى وجهه صورة الحرب - تجد فيه السلعة النموذجية لتبيع من خلاله صراعات الشرق الأوسط للجمهور الأمريكى الذى يتابع الأخبار على شاشة التليفزيون: مقابلة بين شخصيتين تمارسان تجارة الإعلانات امتحانا للمقاييس الأخلاقية لهذه التجارة من الجانبين.. يظل هاجس الموت حتى رغم عودة الجنود الإسرائيليين - أو من تبقى منهم - فى سيارة جيب على موسيقى (كارمينا بورانا).. ويظهر العرب فى أفلام إسرائيلية بصور مختلفة.. ففى فيلم «ابتسامة الحمل» ١٩٨٦ إخراج **شيمون دوتان** عن

رواية لدافيد جروسمان، محاولة مخلصة للارتفاع بالصراع السياسى إلى مستوى ثقافى، والشخصيات الثلاث الرئيسية هنا هم كاتزمان الحاكم العسكرى لمنطقة محتلة بالضفة الغربية، وصديقه الطبيب العسكرى لاينادو، وحلمى الذى هو عربى غريب يعيش فى كهف جبلى، والمفروض أن هؤلاء الثلاثة يمثلون ثقافات ووجهات نظر مختلفة تفشل فى النهاية فى إيجاد أرض مشتركة للحوار ، فإن كاتزمان وهو ممن بقوا من الهولوكوست يؤمن بأن الحل الوحيد هو حكم متحضر مستنير والا تسود الثقافات البدائية فى حين أن لاينادو الليبرالى يساند الحقوق المتساوية، وحلمى يمثل التقاليد الفولكلورية ووجهة نظر السكان العرب.

وفى فيلم «الجمل الطائر» ـ ١٩٩٤ ـ للمخرج رامى نعمان يقوم لقاء بين ثلاثة أيضا ـ احدهم يهودى أستاذ تاريخ سابق، وثانيهم عربى جامع قمامة يحلم باليوم الذى يستطيع فيه أن يزرع أرض أبيه المنتزعة منه، وثالثتهم إيطالية فى بعثة تبشير تأتى إلى الأرض المقدسة لكى تستغفر عن الأعمال «غير المقدسة» التى اقترفتها فى ماضيها ـ الأستاذ يعيش فى كوخ يحتفظ فيه ببعض الآثار التى كان قد وجدها فى أرض مملوكة لأسرة الرجل العربى، تلتقى إذن الأديان الثلاثة، إلا أن محاولة التفاهم بين الإسرائيلى والعربى تنتهى لتحل محلها العداوة ـ ولكن ـ فى النهاية ـ يهرع الثلاثة إلى «الجمل الطائر» وهو شعار معرض تل أبيب ورمز الحلم الاقتصادى.. أو قل تتغلب المطامع حسب تفسير الناقد الإسرائيلى.

فيلم Avanti Popoli ـ ١٩٨٧ ـ أو «إلى الأمام» للمخرج رافى بوكايى (١٩٨٧) ـ وهو شاب غير معروف ـ فى البداية يظهر جنود مصريون فى طريق رجوعهم إلى بلدهم فى أرض سيناء الفسيحة التى كان قد احتلها الجيش الإسرائيلى ـ مما يعطى انطباعا فى البداية أنه فيلم من أفلام الحرب، ولكن سرعان ما يفاجئنا بوكايى بسخرية عبثية ـ إذ يقدم جنديا إسرائيليا كان ممثلا فى فرقة يؤدى دور شيلوك فى مسرحية (تاجر البندقية) حينما طُلب للخدمة العسكرية ـ ويقدم أحد جنود الأمم المتحدة فى حالة سكر شديد فى مناجاة تهويمية طويلة، ومراسلا تليفزيونيا يطلب من الوحدة التى تحميه أن تدفع بالجنديين العدوين ليصورهما؛ كأنما هو مشهد حقيقى ـ ثم فى النهاية الجندى الممثل يلقى بمونولوج شايلوك، على نغمات أغنية Avanti Popoli وهى الأغنية الوحيدة التى يعرفها كل من المصريين والإسرائيليين!

من صورة مهينة للجندى المصرى فى حرب الأيام الستة إلى محاولة إقامة جسر للتفاهم فى فيلم «الكأس النهائى» ١٩٩١ للمخرج إران ريكليس بمشاركة ممثلين فلسطينيين من إسرائيل منهم محمد بكرى وبسام زاومدت، ويوسف أبو وردة،وهو فيلم يدخل ـ كما يقول الناقد الإسرائيلى ـ فى نطاق الأمن أكثر من الحكمة السياسية، من خلال محاولة تأكيد نواحى التشابه التى توجد بالقدر نفسه مثل نواحى الاختلاف بين فصائل المتحاربين، وهذه هى الرسالة الإنسانية التى قصدها مخرج الفيلم. فهذا هو جندى إسرائيلى قبض عليه رجال المقاومة الفلسطينية فى حرب لبنان ـ وكانت تقام فى الوقت نفسه مباراة فى كأس العالم لكرة القدم فى برشلونه ـ الأسير الإسرائيلى يكره هذه الحرب التى لا يدرك لها معنى ويتمنى مثل الفلسطينيين أن يذهب إلى برشلونه لكى يشاهد فريق إيطاليا يفوز بكأس العالم.

الفلسطينيون معجبون مثله بالفريق الإيطالى، وإن كان منطق تفكيرهم سياسيا أكثر، وقد وصل الفيلم إلى

ذروة تراجيدية لا يمكن تجنبها، وكان الأفضل أن تترك مساحة التمنى للجمهور. ورغم نوايا المخرج الجديرة بالثناء فإن الناقد الإسرائيلى يرى أن سذاجة الفيلم كانت أمرا لا يمكن ابتلاعه، والفلسطينيون يتصرفون بأخلاق الفرسان. يقول الناقد: كان من السهل أن نوافق على فكرة الفيلم التى تتلخص فى إننا كلنا إخوة وبدلا من التقاتل يجب أن نشاهد كرة القدم على شاشة التليفزيون. ويرى الناقد أن هذا لا يحل هذا الصراع الدموى المعقد، وينتقد السيناريو الهش، ويثنى على التمثيل الرفيع المستوى .

وقد وجد هذا الفيلم ذو التوجه السياسى الظاهر قبولا لدى كثير من المهرجانات السينمائية الدولية ولكن يقول الناقد الإسرائيلى - إن الأمر للأسف ليس بهذه السهولة.

وكان **سعد الدين وهبه** رئيس مهرجان القاهرة السينمائى الدولى قد أعلن عن محاولات لمشاركة هذا الفيلم بمهرجان القاهرة، ولكنه أصر على الرفض فى موقف صريح ضد التطبيع.

إذا انتقلنا إلى مجال آخر من مجالات السينما الإسرائيلية وهو الأفلام التى تتناول ما تعرض له اليهود من إبادة «الهولو كوست» - Holo Caust - يبرز فيلم «**بسبب تلك الحرب**» باعتباره أحد أهم أفلام تلك النوعية. وقد اعتبر الفيلم أهم أفلام عام ١٩٨٨، سيناريو وبحث وإخراج **أورنا بن دور - نيڤ** Orna Ben Dor-Niv - وهو فيلم تسجيلى طويل عن آثار (الهولوكوست) على الجيل الثانى - أى هؤلاء الذين ولدوا بعد الحرب العالمية الثانية - ويركز على شخصيتين لفنانين شعبيين، أحدهما يهودا بوليكر - مطرب ويؤلف موسيقى ألمانية، والثانى ياكورف جيلعاد - منتج وكاتب ألمانى - وهما نفسهما اللذان وضعا موسيقى الفيلم - وقد عملا معا على مدى سنوات طويلة وأنتجا ألبومات رائجة، وكان آخر ألبوم لهما هو (رماد وغبار)، كان مفاجأة للمعجبين، لأنه تناول موضوعا واحدا لا يتصل بأعمالهما السابقة هو (الهولوكوست). وقد قضت المخرجة الباحثة ستة شهور معهما ومع والديهما، لتخرج بوثيقة قوية وإن كانت لا تمثل إلا الحد الأدنى - عن أثقال الماضى وكيف عبر عنه حاملوها، وهم فى هذه الحالة والد بوليكر ووالدة جيلعاد، وكيف انتقل هذا العبء إلى الجيل الثانى وصعوبة سير الحياة تحت هذه الظلال الثقيلة. فى المشهد الأول يتحدث بوليكر عن ذكريات الطفولة المريرة، مما يؤكد أن كابوس الماضى قد شكل شخصيته هو وجيلعاد كما هما اليوم، فإن (الهولوكوست) دائما موجود رغم حقيقة أنهما كليهما قد ولدا بعد «تلك الحرب»، وخرجا من خلفية اجتماعية مختلفة ، فوالد بوليكر من طبقة العمال، وقد ولد فى تسالونيكى باليونان، وفقد زوجته وأولاده فى معسكر أوشفيتز وجاء إلى إسرائيل بعد الحرب وأنشأ أسرة جديدة، ولكن الماضى ظل يحاصره مع زوجته الجديدة وأولادهما، كما أن هالينا بيرنادم والدة جيلعاد امرأة مثقفة تكتب الشعر وتحاضر فى الجامعات ولكن موضوعها الأثير هو (الهولوكوست).

تصور الكاميرا فى بروفيل قريب انهيار بوليكر وهو يصف رحلة القطار إلى معسكر الإبادة، كما تقترب من هالينا بيرنادم وهى تحدث طلبة الجامعة الذين يصغون إليها بانجذاب شديد، بل إنهم ليشعرون بالصدمة، بل بالرعب.

يعلق الناقد الإسرائيلى بقوله: إن هذا الفيلم أكثر من أى فيلم آخر وصنع في إسرائيل من قبل «لا يسجل حقائق الهولوكوست فحسب، ولكنه يثير جراحا عميقة لا تندمل، ويفرضها على الأجيال التالية».

باری شامیش
ت: محسن ویفی



الجنس، والدين في السينما الإسرائيلية (محاكمة المخرج بن حاييم)

في عام ١٩٧٨ حصل «بن حاييم» Ben Hayeem المخرج الإسرائيلي حاصد الجوائز، على دعم نقدي من المجلس الإسرائيلي العام للثقافة والفن لإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة. كُتب سيناريو فيلم حاييم (الموز الأسود The Black Banana) بالتعاون مع ألكسندر كلين (كاتب سيناريو فيلم الجاسوسية «الخائن المزور» عام ١٩٦٢) كما كتب ألحان أغنية مقدمة الفيلم,Shalam Baby ـ التي ترددت بأربع لغات . «جون داريون» مؤلف الفيلم الموسيقي «رجل لا ماناشا»، وعلى الرغم من وجود عدد من المحترفين الموهوبين الذين شاركوا في إنتاج (الموز الأسود)، فإن مصادرة الفيلم تمت لأسباب خاصة بمحتواه.

لم يظهرحاخامات اليهود بملابس كاملة حالكة السواد، وإنما ظهروا في مناظر فاضحة مع نساء عاريات. لم تكن مناظر الجنس كاملة، وتمت الموافقة على (الموز الأسود) من قبل مجلس رقابة الفيلم الإسرائيلي بدون حذف ومع ذلك فعند عرض الفيلم وانتشار أخبار محتواه الهجائي، صادره وزير الداخلية ـ حينئذ ـ يوسف برج الذي كان أيضاً رئيساً للحزب القومي الديني أنذاك، وقام بتقديم حاييم للمحاكمة.

كانت المحاكمة نوعاً ما من الفشل الذريع. فقد عرضت مقتطفات من (الموز الأسود) ظهر فيها الحاخامات الشهوانيون وهم يعانقون الصدور العارية، وفي السياق نفسه عرض حاييم مشاهد من أفلام غير إسرائيلية مصرح بعرضها من الرقابة، فأظهر كيف يمكن أن يعرض عرى الفيلم السويدي في إسرائيل، وذلك

بسبب أن الصدور - العارية - ليست فى الأصل يهودية. ولا يمكن إظهار رجال الدين اليهود وهم يداعبون النهود اليهودية العارية.

كان حكم المحكمة نوعاً من الحل الوسط، فكان على **حاييم** أن يحذف بعض المشاهد، وكان عليه الخضوع فى بعض النقاط، غير أنه كان مصمماً على رأيه فى معظم النقاط الأخرى، ولا يختلف - فى النهاية - الفيلم الذى عرض بالقانون عن النسخة الأصلية «نسخة مخزية» Scandolaus Versian ويمكن **لحاييم** أن يتفهم، مع ذلك، بعض الحساسية التى انتابت السلطات:

«دائماً ما يهجو «**بونويل**» مثلاً الكنيسة، وبالفعل يتم حظره فى الفاتيكان، لكن ليس فى إيطاليا. وأعتقد إنه قد آن الأوان للسخرية من الأخلاقية المتزمتة لرجال الدين اليهود. وأنا باعتبارى يهوديا صالحا، لدىّ كل الحق فى أن أصنع الفيلم، لكن الإسرائيليين ليسوا متأكدين بعد من هويتهم. فإسرائيل بلد حديث العهد، ولم تكوّن بعد صورة ذاتية عن نفسها، ولذلك يتحول الناس إلى الجماعات اليهودية الضيقة وإلى التاريخ القديم كى يجدوا هويتهم. وليس لديهم استعداد، بعد أن يجدوا هذه الهوية معروضة بنقائص ما».

ومع ذلك، وبكل وضوح فإن إسرائيل ليست مستعدة للسخرية من أى ديانة أخرى أيضا. ففيلم (مؤامرة عيد



الفصح) الذى مثله **زالمان كينج**، صور فى إسرائيل غير أن الاستقبال الدولى له كان محدوداً، ومنعدماً فى إسرائيل. وتم حظره لإهانته للمسيحيين. كما تم الحظر التام لفيلم **«مونتى بايثون - حياة بريان»** للسبب نفسه، برغم أن تصويره لرجال الدين اليهود كان معادلاً تماماً لسبب حظره.

ليس لدى إسرائيل تجربة فى منع الأفلام؛ فهم يمنعونها فقط للخوف من إهانة ٥٠٪ من السكان الذين يعتبرون أنفسهم متدينين. يعتبر اليهود المتدينون منظمين ودائماً ما يبدون الحزب السياسى الحاسم فى تشكيل الحكومة الإسرائيلية وعلى سبيل المثال، ففى عام ١٩٨٢ اضطر **مناحم بيجين** إلى تشكيل حكومة بثلاثة أحزاب دينية منفصلة.

وقد أظهر فيلم.. (الموز الأسود) بطريقة ساخرة، المشاعر نفسها (التى أثارتها قضية أبوحصيرة عند إعلانها على الملأ، فكثير من الإسرائيليين يرتابون فى أخلاقيات رجال الدين، فهم يبدون شديدى العناد بشأن التمسك بالمباح فى الشريعة اليهودية، ويوم راحة السبت، بينما يظلون صامتين إزاء شئون الأعمال لمؤسساتهم الخاصة.

وبينما يدعون للزواج الآحادى الصارم، غير أن كل إسرائيلى يعرف حكايات عن أين وكيف يفرغون توترات زواجهم.

وكانت هذه هى النقطة الجوهرية لفيلم (الموز الأسود)، إن الجماعات المتزمتة «الأرثوذوكسية» تعد جزءا من العائلات الإسرائيلية، لها نقاط ضعفها، ولها نفاقها الخاص مثلها مثل اليهود الآخرين، فلماذا إذن لم يصرحوا به؟

يقول **حاييم** «يبدو جمال الإنجيل فى إنه منفتح إزاء الضعف الإنسانى» فالاغتصاب، واللواط، والبغاء كلها أمور واضحة لكل امرئ يريد أن يتعرف عليها، غير أن رجال الدين يحاولون إخفاء هذا المعنى، فهم بالفعل أكثر تزمتاً من الأنبياء وأصحاب الرؤى الذين دونوا الإنجيل.

للرقابة فى إسرائيل نموذج عمل خاص فبينما معظم أفلام الدعاية الرديئة المعادية للسامية، حتى تلك التى أنتجها النازى، يمكن عرضها لأغراض تعليمية بحتة، فإنه حتى الأفلام التى تنتقد الدين باعتدال، تخضع لفحص دقيق، أما الأفلام الجنسية فلا تخضع لقاعدة، إذ يمكن أحيانا السماح بعرض العرى التام من خلال سياق جاد، غير أن تلك المناظر نفسها قد تحذف إذا ظهرت على نحو مبتذل. ومن الممكن أن تعرض مسارح الدرجة الثالثة فى تل أبيب مشاهد عارية، فيقوم مجلس الرقابة بحذف معظم المناظر المكشوفة، ولذلك يلجأ بعض أصحاب المسارح لإرضاء الزبائن بتركيب مناظر فاضحة.

ولهذا، فبرغم، وجود سوق للأفلام الجنسية فى إسرائيل إلا أنها غير مرضى عنها. ويمكن لهؤلاء الحريصين على - مشاهدة - الأفلام غير المحذوف منها، الانضمام إلى أندية خاصة، وهؤلاء الذين لا يعانون من هذه المناظر المحذوفة السيئة السمعة - هم - فى تل أبيب، بينما لا تعرض الأفلام الجنسية فى القدس على الإطلاق.

تصبح المستويات شديدة الإرباك عندما نحاول فهم الرقابة الإسرائيلية على الأفلام السياسية. فهى عملياً غير موجودة. فأى فيلم ينتقد السياسة الإسرائيلية أو يصور اليهود فى أسوأ وضع ممكن، يمكن أن يعرض. فالمعروف بمعاداته للصهيونية يحتمل أن لا يحظر. فمثلاً « ڤينيسا رد جريف» مكروهة شخصيًا من كثير من الإسرائيليين، غير أنهم يعتبرونها تستحق المناقشة والتحليل باعتبارهاممثلة.

وتظهر هذه المستويات المربكة نفسها - كما يؤكد **حاييم** - فى الإنتاج شديد الهزال المسموح به للمخرجين الإسرائيليين.

وتتضح هذه النقطة على نحو جلى إذا عرفنا أن أفضل فيلمين فى كل إنتاج السينما الإسرائيلية: (Lemen Popsicle) و (HoT Bubblegum) هما تقليد صارخ للأصل الأمريكى، وتكون النتيجة أسوأ بالطبع إذا اختار المخرجون الإسرائيليون الابتكار بدلاً من التقليد.

وتعلق «**ليا فان ليير**» - مؤسسة الأرشيف الإسرائيلى - على ذلك بقولها «لم تنتج إسرائيل فيلماً واحداً يمكن أن يعد تحفة master piece. ويؤكد **حاييم** أن هذا ليس عيب الإسرائيليين، ولكنه مجرد نتيجة للتدخل السياسى - وبالذات - الدينى فى صناعة الفيلم، فعندما سافر «**موشى مزراحى**» إلى فرنسا لإخراج أفلام، نضج فنه، وحاز فيلمه ممثلاً عن فرنسا (مدام روزا) على جائزة الأوسكار كأحسن فيلم أجنبى. كماحصل الممثل الإسرائيلى المخضرم توبول Chaim Topol على جائزة أوسكار لأحسن ممثل عن أدائه فى الفيلم الأمريكى (عازف الكمان على السطح).

وفوز هذين الإسرائيليين فى منافسة عالمية شرسة للمنافسة فى صناعة الفيلم الأجنبى، لا يرجع إلى عجز تفتح الموهبة فى الداخل بسبب الضعف الشديد لصناعة الفيلم، وإنما يرجع السبب إلى عجز عملية الإدارة.

كان دور **حاييم**، إلى حد ما، هو إلهام مخرجين جدد. وقد عرض أفلام الطليعة فى كل أنحاء إسرائيل بما فى ذلك ثكنات الجنود فى أثناء خدمته الاحتياطية لمدة عام واحد. ففى أثناء حرب أكتوبر ٧٣ عرض أفلامه خلال المعارك فى مرتفعات الجولان.

و**حاييم** صاحب مكانة قومية متميزة باعتباره جامعاً للأفلام الكلاسية القصيرة، كما أنه محاضر فى السينما بجامعة تل أبيب، ويدير العروض الدورية فى أرشيف الفيلم الإسرائيلى، يقول: «فى مدينة نيويورك عدد من اليهود أقل مما فى إسرائيل. ومع ذلك ففى كل عام يصنع هؤلاء اليهود نصف الأفلام العظيمة فى العالم أما يهود إسرائيل فإنهم لا يستطيعون صنع فيلمٍ جيد واحد يحفظ ماء الوجه، غير أن هذا الأمر يمكن معالجته». ويعد فيلم (الموز الأسود) جزءًا من هذا العلاج.

وبالإضافة إلى الاحتشام المتكلف لرقابة السينما الإسرائيلية، يعد ضعف النقد السينمائى الإسرائيلى إشارة أخرى على وجود المرض.

وعندما تعاملت «جيروزليم بوست» مع فيلم (الموز الأسود) بسلبية صارخة من خلال رؤية دينية، اتصل **حاييم** بمحرر الجريدة واشتكى له من أن المقالة النقدية لم تكن عادلة. وطالب بنقد غير دينى للفيلم وذلك لتحقيق الهدف المنشود. فكانت المقالة الثانية محايدة ومرضية. وفيما بعد فصلت الجريدة ناقدها السينمائى الرهبانى وأحلت **حاييم** مكانه. ويعد ذلك مجرد نصر صغير واحد فى حملة **حاييم** فى جعل المخرجين الإسرائيليين صالحين، كنظرائهم فى الديانة القاطنين أمريكا.

هامش

حول «بن **حاييم**»، مخرج سينمائى إسرائيلى وأستاذ فى جامعة تل أبيب ومعد البرامج الدورية فى أرشيف الفيلم الإسرائيلى، بالعربى، مخرج إسرائيلى جداً. إلا أن هذا لم يمنع من مصادرة فيلمه وتقديمه للمحاكمة.

ذلك لأن الفيلم قد «مس» - ربما دون أن يدرى المخرج نفسه - العنصرية الدينية التى تقوم عليها إسرائيل باعتبارها وطنا قوميا، كما يدعون لكل اليهود فى العالم.

فالموضوع إذن ليس موضوع الجنس ولا السياسة، ولكنه نقائص رجال الدين التى يسخر الفيلم منها، فتتهمه بعض الأحزاب الدينية بالسخرية من الدين نفسه. وذلك لتجنيد الرأى العام إلى جانب الأيديولوجية العنصرية الصهيونية فى مواجهة فيلم لمخرج إسرائيلى جدا!

ومع أن الفيلم عرض لأول مرة منذ ثلاثة عشر عاما، فالواقع الذى يعكسه الفيلم مازال كما هو.

المترجم.

آرى أجمون
ت: أحمد عثمان



آلات التصوير وأفلام البوريكا*

صورة اليهود الشرقيين فى السينما الإسرائيلية

Arye Agmon, Caméras Et bourekas,in "Cinema Et Judeiten, Cinema Action, No 37, 1986.

فى بادئ الأمر، يجب أن نوضح أن غالبية الأفلام التى تعرضت للمشكلة السفاردية كانت دون المستوى، أو بالأحرى ضعيفة. وذلك هو ما أطلقوا عليه اسم أفلام «البوريكا» BOUREKAS (اسم حلوى)، التى تهتم بالجمهور أكثر من اهتمامها بالجماليات الفنية

حالتان : موشيه مزراحى ونسيم دايان

بين العديد من السينمائيين الشباب، يتبوأ إنتاج **موشيه مزراحى ونسيم دايان** مكانة مرموقة، بسبب الهم الحقيقى الصادق الذى يعبران عنه سينمائياً. لم يأخذ المخرجون الإسرائيليون الآخرون المسألة السفاردية ولا الصراعات العرقية بجدية، خاصة داخل أوساط «الطليعة» الإسرائيلية، وهى - كما أرى - أكثر أهمية من التزييف المعالج فى أفلام البوريكا التى تبدعها.

موشيه مزراحى (معروف فى فرنسا منذ إعداده فيلم: « **الحياة أمام النفس**» للمخرج / **إميل أجار**.) أخرج ثلاثة أفلام فى إسرائيل: «**روزا احبك**» و «**مسكن شارع شيلوش**» و«**بنات، بنات**». يعرف **مزراحى** جيداً كيفية إدارة شخصيات أبطاله داخل بيئة تقليدية سفاردية عاشها - تماماً، وهو لا يعتقد فى تأثير البعد الشرقى عليها.

يكمن إبداع **نسيم دايان**، فى فيلميه : «**ضوء العدم**» (١٩٧٤) و «**نهاية ميلتون ليفى**» (١٩٨٠)، حيث تحليله الدقيق للمجتمع الإسرائيلى وضعفه. وهو يركز على السياسة، ويعد فيلماه من الأبحاث السينمائية أكثر من كونهما فيلمين تجاريين. الفيلم الأول، يحلل العلاقات الاجتماعية لعائلة تقطن حيا شعبيا ذا خطورة على الشباب فى تل أبيب، بينما الفيلم الثانى يعرض الأخطار والتأثيرات الهدامة للعوز الاقتصادى والثقافى الذى يعيشه الوسط السفاردى فى إسرائيل... شخصيات **نسيم دايان** هامشية، من الشريحة البورجوازية الصغيرة.

يظهر دايان أن هذا الوسط قد أماط اللثام عن الفساد والانحطاط المستشريين فى بنية المجتمع الإسرائيلى، وهو يبرز العلاقة بين المهمشين السفارديين وبين السلطة الإشكنازية ممثلة فى المرارة والحقد والشك.

افلام المشارقة :

يشكل ميدان التنديد بافلام البوريكا «المشرقية» حلقة تراجيكوميدية لتاريخ السينما الإسرائيلية، أحد ممثليها ج.**أوڤاديا**: تثير ميلودرامياته «المشرية بالسكر» Sir-apeue وافلامه الكوميدية «عديمة القيمة» الكثير من الاعتراضات، حيث يهتم فقط بجمع حصيلة الشباك من الأرباح، وهو من أصل إيرانى، ولد فى بغداد، عمل لفترة ممثلاً قبل أن يتجه للإخراج المسرحى والسينمائى. تسنى له الطواف بأنحاء العراق وإيران. يرى أن الفيلم عبارة عن «حدوتة» خيالية تنفذ إلى دواخل المشاهد الأخلاقية، ولذا استعان بأجواء «ألف ليلة وليلة» السحرية فى أفلامه: «أريانا» (١٩٧١)، «فيسكه .. اتذهب إلى الحرب؟» (١٩٧١)، «نورث» (١٩٧٢)، وأشهر أفلامه: «ساريث» (١٩٧٤)، غير أفلام أخرى.

وهو لا يود مقارنته بالمخرجين العالميين الكبار، لكن افلامه شاهدها أكثر من ثلاثة ملايين مشاهد.

انشغل العديد من المثقفين والنقاد بمستقبل السينما الإسرائيلية، وقد انزعجوا من دور إدارة المركز الإسرائيلى للفيلم، من خلال لعبة المردودات المالية وتمويل أفلام مصورة بميزانيات ضئيلة، وبذلوا قصارى جهدهم لقطع الأموال عن **أوڤاديا**...

كانوا يرون أن المرجعية يجب أن تكون السينما الغربية والأسماء الرنانة، غير أنه من الممكن التفكير فى حماية «تغريب» السينما الإسرائيلية وملاحظتها بواسطة التدخل المشرقى، وذاك هو نتاج **أوڤاديا** الفيلمى، بالأخص عبر ترجمة الأفلام التركية والإيرانية ونقلها إلى «الديكور» الإسرائيلى. وهذا يشكل بالتاكيد فى ذوق جزء كبير من الجمهور الإسرائيلى، على نحو ما تجسده الذائقة الثقافية واللغوية الشرقية.

ظاهرة صلاح شاباتى :

عرفت السينما الإسرائيلية ظاهرة **صلاح شاباتى** (١٩٦٤) قبل ظاهرة **أوڤاديا** وأفلام **دايان ومزراحى**، من خلال الأفلام التجارية التى تعرضت للصراعات العدائية بين الإشكناز وبين السفارديين (يستطيع المؤرخ الرجوع إلى: «الأرض» ١٩٤٧، «أورشليم مدينة وفية» ١٩٥٥، اللذين اشارا إلى الصراعات الثقافية المتعددة القادمة مع المهاجرين الجدد فى «الدولة الشابة»). أنجز **شاباتى** مليوناً ومائتى ألف مدخل: ممّا يعد انفجارا حقيقيا فى سماء السينما الإسرائيلية.. أيضاً، تلك هى المرة الأولى التى يعرض فيها فيلم إسرائيلى خارجها ويحصل على الجائزة الأولى فى المهرجان الدولى لسان فرانسيسكو، ويدخل مسابقة الأوسكار.

أصبح الفنان **حاييم توبول** نجماً عالمياً، وفى الوقت نفسه حجب **صلاح شاباتى** بنجاحه الكاسح دستة من الأفلام المنتجة وقتذاك.

كان الفيلم من إخراج **إڤراييم كيشون**، يتناول عائلة من المهاجرين الجدد، وصلت حديثاً إلى معسكر «ترانزيت»، فى انتظار الحصول على مسكن جيد وجديد.

شارك **صلاح شاباتى**، رب العائلة، بحسه الشعبى فى حل مشاكل الاندماج الاجتماعى.

من الواضح أن **إڤراييم كيشون**، صنع من بطله رمزاً هجائياً للصراع الناتج عن العداء بين الثقافتين المختلفتين.

العقلية الشرقية :

يمثل **صلاح** العقلية الشرقية بما تمثله من حسن الضيافة و الصراحة و القلب الطيب النقى، وأيضاً ما يدعيه الإشكنازى عن السفاردى: من أنه خائب و سكير، يمضى أيامه فى لعب الدومينو، ينفق النقود التى يجلبها أطفاله فى شراء الخمر ومن أنه يجسد وحشية القلب الطيب! لكنه، أيضاً، طيب وذكى، تمكنه أخطاؤه من إبراز النفاق الثقافى الإشكنازى لدى الموظفين الحكوميين الذين ينجزون مهام وظيفتهم؛ ولدى الآخرين الأيديولوجيين.

من الغريب أن الجمهور لم ينظر إلى **شاباتى** بعين الاعتبار على أساس أنه يمثل ظاهرة سلبية، وبالرغم من أن الفنان **توبول** والمخرج **كيشون** من الإشكناز، إلا أنهما أوجدا أبطالهما داخل «الرابطة» الشرقية.

فى الغالب، نلاحظ أن درجة التمرد عند **صلاح شاباتى** منعدمة، فالفيلم لا يتناول المشاكل الواقعية والثقافية والاقتصادية، للسفارديين: لقد تلاشى البطل نهائياً. لم يكن **لصلاح شاباتى** أى تقاليد ثقافية ذاتية، وهو إذ يرفض أن يزوج ابنته لأحد أفراد الكيبوتز، لا يفعل ذلك بسبب نمط الحياة الجديد، بل بسبب حسابات تجارية - ربحية بسيطة، لأن **صلاح**، من جهته، من الممكن أن «يبيع روحه» و صوته وعائلته فى سبيل المال! إنه يبادل نسق قيمه بنسق آخر.

حينذاك، تبلورت شواغل اليهود السفارديين، وبالأخص يهود شمال أفريقيا، بالنظر إلى مجموع الظروف العامة، لاسيما المشاكل الناجمة عن موجات الهجرة فى الخمسينيات والستينيات على الشاشة السينمائية، كان **صلاح شاباتى** أول من صَوَّر التكاثر PROLIFE-RATION. فى الغربة تجلت صورة السينما الإسرائيلية واضحة. انزلقت من فيلم حول الرواد إلى فيلم يعرض الصراعات العرقية، مما انجز ما يسمى انتصار (الشاباتية) نسبة إلى شاباتى.

ولسبب وجيه ظل هذا النوع - على الرغم من ضخامة النجاحات الجماهيرية المحلية - قائماً على أوضاع خاطئة: فحتى لو كانت مقاصد الكتاب إيجابية، فإن الإنتاج فى صورته النهائية يتبلور بواسطة وجود البطل السلبى والفظ فى آن.

مناحم جولان :

فى السبعينيات، لست ثلاثة أفلام الموضوع نفسه وحققت فى هذا الصدد نجاحاً جماهيرياً مذهلا والثلاثة من إخراج **مناحم جولان**: «لوبو» (١٩٧٠) الذى جذب تسعمائة ألف مشاهد و «كاتز وكاراسو» (١٩٧١) و «كازابلان» الذى باع أكثر من مليون تذكرة. يمكن إضافة فيلم: «سالومونيكو» (١٩٧٢) لـ **ألفريد شتاينهارت**، وشاهده حوالى سبعمائة ألف مشاهد.

يعتبر «لوبو»Lupo إلى حد ما المعادل الإشكنازى **لصلاح شاباتى** السفاردى، بعد أن منحه شيئاً من المعنى الطيب، فى الوقت نفسه الذى أثبت فيه السذاجة الكبرى، وقد جعله الناطق الشعبى للحى، وفيما يعانى **صلاح شاباتى** من كثرة أطفاله، نجد لـ «لوبو» فتاة واحدة. مرة أخرى، إنه نزيه: لا يشرب ويعمل كىْ يكسب لقمة عيشه، على عكس زميله السفاردى... الفيلم مكون من مشاهد طريفة تتوالى ضمن السياق الروائى. وبالإضافة إلى قصة الحب التى ربطت بين الفتاة الفقيرة، ابنة تاجر السلع المستعملة، وبين الوارث الثرى، فإننا نشارك فى نضال سكان الحى الشعبى الذين يريدون الحصول على حقوقه من البلدية، وفى صراع لوبو ضد ما عبر عنه مسبقاً ويتمثل فى طبقة قاطنى الأحياء الراقية فى تل أبيب. ينهى المخرج الفيلم بتسوية كل الصراعات، ابنة لوبو تتزوج الأمير

الجذاب، البلدية تعوض البطل مادياً عن هدم كوخه. إن كل شيء ينتهي بصورة طيبة مادمتم تحصلون على أموال ومادمتم من الإشكناز!

بالأموال والزواج، يمكن إذن - حسب رؤية جولان - حل الصراع الإشكنازي - السفاردي، وهذا ما يوضحه في فيلمه الثاني: «كاتز و كاراسو»، بطلا الفيلم مندوبا تأمين، الأول من أصل أوروبي - غربي والثاني شرقي. وهما متنافسان في عملهما. كان لكاراسو ولدان وكان لكاتز ابنتان... تحكي القصة أن الشباب سوف يحطمون الحواجز التي وضعها والداهم، ويلغون الاختلافات الراجعة لأصولهم: لا يملك الجيل الجديد سوى أن يحقق مفاهيم الأجداد!

برز **جولان**، في فيلمه الثالث: «كازابلان»، باستعمال تلك النمطية. زَيّن كل المرجعيات الشعبية كيْ يقدم للجمهور الإسرائيلي أول فيلم باهظ التكاليف صُوِّر وأنتج داخلها. حاز الفيلم على نجاح تجاري كبير، والفيلم مرتكز على مسرحية بالاسم نفسه لـ **موسينزون** Y.MOSSINZON، الذي حاز على شهرة عريضة في الخمسينيات والستينيات (الكوميديا المسرحية)، غير أن مارجع إليه أصبح على مدار السنوات كلاسيكياً. هذا الإرث البراق تلاشى لأن النقد الاجتماعي والكلمات الهجائية التي عاشت مع المسرحية عشرين عاماً قد هوجمت تفاهتها وقت عرض الفيلم.

البطل يوسف سيمانتوف، من أصل مغربي، يتظاهر بالمعرفة، وقد جعله جولان أحد جنود حرب الستة أيام. و«كازابلان»، تلك، مقر زمرة من الصعاليك تقطن الأحياء الفقيرة في يافا. هنا، وقع اختياره على **راشيل**، فتاة من والدين بولونيين، يحبها. من المعروف، أنه لا يعد مشكلة، بالنسبة للمغربي، عقد علاقة مع فتاة إشكنازية. والدا الفتاة يعارضان هذه العلاقة. يشبه نسيج «كازابلان» الروائي حكاية «روبن هود» الفلكلورية ولكن في القرن العشرين، وهو ليس، حقاً، سوى سرد محشو باللا - معنى - NON Sens. يلعب جولان على أوتار تقاليد صعاليك شمال أفريقيا الذين يخفون قلباً من ذهب، مظاهر الفقر والعنف. ولكنه لم يستطع سوى استخدام الذرائع لهذا الصراع الإشكنازي - السفاردي كيْ ينتج فيلماً ذا ميزانية ضخمة يداعب عبره إحساسات الناس.

«سالومونيكو» والنمطية ...

مع فيلم: «سالومونيكو» SALO MONICO لـ **ألفريد شتاينهارت**، تخلى المغاربة عن الساحة لصالح أبناء سالونيكو - الذي يعمل مع بعض أبنائه حمالاً نشطاً في ميناء تل أبيب، ومثل لوبو، واجه الجمود الحالي في عمله أمام المتغيرات المجتمعية الحديثة، غير أنه يبذل قصارى جهده في حماية عائلته (كثيرة العدد، كما هو الحال عند السفارديين) بقيمها وتقاليدها. ولكي يؤمن حياة أفضل لأطفاله، يترك مسكنه القديم في الحي الشعبي الذي يحبه ويقطن في حي حديث، بورجوازي، نظيف. يشكل هم الادخار لعائلته عذابات عديدة، وذلك هو نبع المشاكل.

فرض جيرانه البورجوازيون، الذين اختارهم ، دروساً قاسية ولاذعة عليه، مما جعله يحن إلى حيه القديم.

اغتنم **شتاينهارت** بعض النماذج من جميع الأفلام الفلكلورية والعرقية السابقة، وصنع من سالومونيكو بطلاً خفيف الظل. وظل السيناريو حتى آخره يغذي المخيلة الشعبية، السفاردية والإشكنازية - هنا، البطل مواطن مترفع، نزيه وعامل نشط إنسان يضحي من أجل بلده، أما الآخر كسول، لا أخلاقي، انتهازي وغبي. (ذاك سطر يطلق صواعق النقد).

من اللائق أن نقول عن فيلم: «سالومونيكو» وأفلام أخرى تندرج في إطاره، إن الصراعات لا تدرك النقطة

الجوهرية. فى نهاية الحدوتة، التى تنتهى كما يجب بزواج ابنة الحمال والشاب الإشكنازى: العالم كله يغنى ويرقص فى قلبه وقد تلاشت العداءات. بطلنا الصغير كرس جهده لتعرية المشكلة الحقيقية حيث يعانى عدد كبير من السفارديين فى إسرائيل.

درس الخاتمة مؤلم: لا يستطيع الفرد بمفرده أن يغير محيطه الاجتماعى - ولد سالومونيكو فى «النقيصة» السفاردية، ولا يستطيع أن يتشابه وإشكنازيًا على كافة المستويات. حاول كثيراً الانزلاق إلى نسيج الأحياء الشعبية فى يافا كىْ يتسلل إلى الأحياء المعدة للسكن فى تل أبيب، لقد حاول الاحتكاك بالإنتلجنسيا وأصحاب المهن الحرة، غير أنهم رفضوه. آخر الأمر، إنه موجود فى مسكنه القديم بيافا يتابع نمط حياته البسيط.

عاملات فى صالون حلاقة ومومسات:

بالإضافة إلى الأفلام التى تعلن بوضوح ما ترمى إليه عبر العنوان أو عبر الموضوع، نجد أيضاً إشارات إلى الصراعات العرقية فى بعض الأفلام الأخرى تحت الواجهة الترميزية - التسجيلية أو الإيحائية. فى فيلم: «حبى فى أورشليم» ١٩٦٩، يعرض المؤلف قصة حب بين اثنين، هو دادو، المشغول بدراسته الجامعية، يعيش بصعوبة، بلا معنى لحياته. وهى مارجو، فتاة بسيطة، تعمل فى صالون حلاقة (وظيفة يشغلها معظم مهاجرى شمال أفريقيا). المثقف الإشكنازى وعاملة صالون الحلاقة السفاردية سجينا العالم المتناقض، يحاولان التحرر من محيطهما. إذا كانت مارجو القاطنة فى أورشليم تدرك هدفها، فإن الأمر مختلف تماماً فى حالة مارجو القاطنة فى ديمونة، مارجو بطلة فيلم: «ملكة الشارع» (١٩٧١). نراها تبحث عن الفرار من مصيرها - الفقر والدعارة (إرجاع نمطى إلى أصلها الشمال - أفريقى) - غير أنها أم لطفل معاق، أودعته فى إحدى المؤسسات العلاجية، ترغب فى إنجاب طفل آخر «طبيعى» من آريك، المولود فى إحدى الكيبوتزات، وهذا يعد فى المخيلة الشعبية إنساناً سليماً، حكيماً، غير معقد، وكذلك تكون العودة إلى الطبيعة ونقاوة الحياة.

عبر نطفته، استطاع أن يطهر مارجو من دنسها، لكنه من الصعب فى هذا النوع من الأفلام تغيير مجرى القدرية ومسح علامة الدنس، إذ تغتصب مارجو فيما بعد من بعض الزبائن السابقين، وتفقد طفلها وترجع إلى الطوار.

على الإجمال، يشار إلى الجذور العرقية للأشخاص فى عديد من الأفلام الإسرائيلية بوضوح من خلال البيئة ونمط الحياة واللغة التى تشكل فى مجملها عناصر إيجابية ومباركة، سلبية وهدامة.

إن النجاحات التجارية لهذا الإنتاج الذى يدور حول الصراعات العرقية والذى لا يتورع عن عرض أفلام جادة، أثبتت حساسية الجمهور تجاه تلك الصراعات. من الممكن أن نرثى لكون غالبية هذه الأفلام لا تتعرض للمشاكل السوسيو - ثقافية والاقتصادية، وأيضاً لكون الكتاب - سواء أكانوا من الشباب: أو لم يكونوا - الذين يرون السينما وسيطاً تعبيرياً ذا خطورة - يجب أن ينشغلوا بهذه المشاكل. لكن على الرغم من الأخطاء العديدة، تنجز هذه الأفلام وظيفة هامة، دونها تظل شاغرة، وقد كان لها الفضل فى جذب الجمهور والسلطة للاهتمام بالمشكلة السفاردية والظلم الاجتماعى السائد فى محيط المجتمع الإسرائيلى.

(*) لمزيد من التوضيح حول المشكلة السفاردية، من المهم مشاهدة الفيلم التسجيلى الطويل: «نحن يهود عرب فى إسرائيل» لـ إيجال نيدام، وكذلك مشاهدة أفلام الإسرائيلى الصهيونى، أو غير الصهيونى ولا يعنى ذلك - بخصوص هذه الأفلام والمقال المترجم: «آلات التصوير وأفلام البوريكا» - التسليم بكل ما يودون قوله، فآراؤهم لهم، ولنا أن نكون على مزيد من الاطلاع - والحذر!



المكتبة العربية

ح.ط



جارودى يفتح ملف إسرائيل

هذا كتاب لاغنى عنه لكل قارئ عربى يهتم بمصير أمته فى هذا الصراع الطويل الذى خاضته فى مواجهة إسرائيل وحلفائها من الدول الغربية، ولا تزال تخوضه وإن اختلفت طبيعة الصراع ووسائله.

ولعل أول ما يؤكد قيمة الكتاب، هو انه لواحد من فلاسفة العصر الكبار، ومفكريه الأصلاء المستقلين، والباحثين عن الحقيقة مهما كلفهم البحث من مخاطر وأهوال، إنه الفيلسوف الفرنسى الكبير «**روجيه جارودى**» الذى أصبح معروفا للقراء العرب على نطاق واسع بعد إشهار إسلامه فى عام ١٩٨١.

غير أن قطاعا مهما من القراء العرب كانوا بالتأكيد يعرفون الفيلسوف قبل هذا الإشهار، حين كان الرجل واحدا من أعمدة الفكر الماركسى المعاصرين وأعلامه المبرزين. والمثقفون فى كل مكان يدينون له بالفضل والعرفان، لجهوده النقدية والجمالية بصفة خاصة، فهو صاحب كتاب (ماركسية القرن العشرين) الذى أولى فيه النظر الجمالى منزلة أساسية فى الفكر الماركسى بعد أن لم يكن يحتل فيه

روجيه جارودى

ملف

اسرائيل

دراسة للصهيونية السياسية

دار الشروق

سوى مكانة هامشية، وهو ايضا صاحب (واقعية بلا ضفاف) الذى حاول فيه أن يستعيد «**كافكا**» و «**سان جون بيرس**» و «**بيكاسو**» إلى رحاب الواقع بمعناه الشامل، بعد أن طردهم منه الماركسيون المتزمتون إلى دنيا العبث واللا معقول. وهو ايضا صاحب (حوار الحضارات) الذى نظر فيه إلى حضارة الإسلام بعين منصفة متجردة عن ميراث التعصب والهوى، فكان مقدمة لدخوله فى الإسلام، إلى غير ذلك من الكتب المهمة التى نقل منها إلى العربية مالا يقل عن عشرة كتب، آخرها هو هذا الكتاب الذى نعرض له الآن (ملف إسرائيل).

كتب جارودى هذا الكتاب بعد غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢، ولذلك نجده يفضح أسرار هذا الغزو فى ثنايا الكتاب، ويفند الأكاذيب الإسرائيلية التى أعلنها قادة إسرائيل لتبرير العدوان، ويسوق الأدلة التى تثبت تورطهم المشين فى المذابح التى راح ضحيتها الشيوخ والنساء، خاصة فى (صابرا) و(شاتيلا) ويدين بصفة خاصة من أسماهم (ثالوث مجرمى الحرب) ويقصد بهم «**مناحم بيجين**» و «**اريل شارون**» و «**إسحق شامير**» ويصفهم بأنهم الثالوث الذى يتزعم الصهيونية الإسرائيلية وأن ما أفرزهم هو العدوان والإرهاب.

وهذه الجرأة التى يتحدث بها «**جارودى**» فى تعرية قادة إسرائيل بلا مواربة ولا شبهة تقيه، جعلته يدرك من الوهلة الأولى انه إنما يفتح على نفسه

بهذا الكتاب طاقة إلى جهنم، لأنه يقتحم منطقة محرمة لا يستطيع من يغامر باقتحامها أن يأمن على مصيره، ويعترف **«جارودى»** أن المرء فى فرنسا، يستطيع أن ينتقد العقيدة الكاثوليكية او الماركسية، وأن يشجب النظم السياسية فى الاتحاد السوفياتى (سابقا) أو فى الولايات المتحدة الأمريكية أو جنوب أفريقيا، كما يمكنه أن يمتدح الفوضوية أو الملكية وكل ذلك دون أن يتعرض لأية مخاطر، أما إذا تناول المرء الصهيونية بالدراسة والتحليل، فإنه بموجب القانون الفرنسى يصبح معرضًا لتهمة النازية، وربما يعرضه للقتل. وقد تعرض **«جارودى»** بالفعل لتهديدات من هذا النوع، كما تعرض ايضا للمحاكمة، ولكن ذلك كله لم يزعزع قناعاته الفكرية، ولم يجعله يتنكر لضميره الإنسانى.

يقوم هذا الكتاب على قناعة تامة بأن حركة الاستيطان الصهيونى التى اغتصبت ارض فلسطين من أهلها وأقامت عليها دولة إسرائيل بقوة السلاح هى فى جوهرها حركة صليبية جديدة، فكما أن الحروب الصليبية كانت فى جوهرها (صهيونية مسيحية)، فإن الصهيونية السياسية هى الآن (حرب صليبية يهودية)! ونلاحظ أن **«جارودى»** حريص كل الحرص على أن يفصل بين الصهيونية السياسية والصهيونية الروحية، فالفرق الكبير بين الصهيونيتين جعله يميل إلى تأييد ما قامت عليه الصهيونية الروحية من مبادىء رافضة للعنف والإرهاب، داعية إلى الحوار والتعاون والإخاء بين العرب واليهود، أما الصهيونية السياسية فهى ترتبط عنده بالاستعمار الغربى، ولذا لا يجب المطابقة بينها وبين اليهودية، وإذا كان الصهاينة السياسيون قد عمدوا إلى تأكيد هذه المطابقة، فذلك لأنهم أرادوا استغلال تهمة (معاداة السامية) إلى أقصى حد، ويشير **«جارودى»** بخصوص هذه التهمة إلى تفرقة الكاتب اليهودى المستنير «برنار لازار» بين النشأة الحديثة نسبيا فى القرن الماضى لفكرة (معاداة السامية) من جهة، وبين (معاداة اليهودية) التى تعود إلى أصل مسيحى قديم.

و **«جارودى»** فى موقفه الحاسم من الصهيونية السياسية، يدعو إلى عودة اليهودية المتفتحة فى نقائها القديم الذى نشأت بفضله تيارات إنسانية أصيلة فى التصوف والفلسفة يمثلها **«فيلون»** فى العصر القديم و**«موسى بن ميمون»** فى العصر الوسيط و**«سبينوزا»** فى مطلع العصر الحديث، وغيرهم كثيرون فى الفكر الإنسانى المعاصر.

ويتتبع **«جارودى»** أساطير الصهيونية فيكشف عن زيفها ويفضح مزاعمها، فالأسطورة التاريخية التى تقوم على حق اليهود التاريخى فى أرض فلسطين كما ورد فى إعلان قيام دولة إسرائيل لا تؤيدها أية قرينة أثرية أو تاريخية، فليس هناك أى دليل أثرى أو تاريخى يشير إلى حقيقة خروج اليهود من مصر وغزوهم لأرض كنعان، وإنما هناك إشارات تاريخية إلى (العابيرو) الذين غزوا كنعان ضمن خليط من الشعوب الأخرى، وفى ظل هذه الفوضى اصبح داود ثم سليمان ملكين على إسرائيل مع أن دم الشعوب الأخرى يجرى فى عروقهما من جهة الأم، ولكنهما لو بعثا اليوم لما اعترف أحد بأنهما يهوديان، ولن يستطيعا بالتالى - أن يتمتعا بحق العودة إلى إسرائيل، لأن القانون اليهودى الحالى يشترط فى اليهودى أن يكون من أم يهودية!

أما الأساطير التوراتية الخاصة بـ (أرض الميعاد) والقائمة على فكرة (الشعب المختار)، فهى لا تخرج عن كونها توظيفا سياسيا للدين، وهو شعار قديم معروف رفعته النازية فى صورة (الله معنا) ورفعه الأمريكان فى غزوهم الفاشل لفيتنام فى صورة (أنتم جنود المسيح) ورفعه العنصريون البيض فى محاولتهم إبادة الأفارقة السود فى صورة (نحن شعب الله). وتبقى بعد ذلك الأساطير السياسية التى تتجسد فى سياسة داخلية تقوم على العنصرية، وسياسة خارجية تقوم على التوسع والغزو (من النيل إلى الفرات) لإنشاء المجال الحيوى اللازم تحسبا لموجات الهجرة اليهودية التالية، كل هذا فى إطار عمل سياسى يقوم على العنف والإرهاب على مستوى الدولة.

الأفارقة السود فى صورة (نحن شعب الله). وتبقى بعد ذلك الأساطير السياسية التى تتجسد فى سياسة داخلية تقوم على العنصرية، وسياسة خارجية تقوم على التوسع والغزو (من النيل إلى الفرات) لإنشاء المجال الحيوى اللازم تحسبا لموجات الهجرة اليهودية التالية، كل هذا فى إطار عمل سياسى يقوم على العنف والإرهاب على مستوى الدولة.

ولا يبقى إلا أن نتوجه بالشكر للمترجم د. **مصطفى كامل فودة**، على ما بذله من جهد، وإن فاته ضبط بعض أسماء الأعلام مثل الفيلسوفة المعاصرة «حنا أرنت H.Arendt» التى ظنها رجلاً، والأسوأ من ذلك الفرعون (مرنتباح) الذى كتبه (مرنتبا)!.

شمس الدين موسى



«الرواية الفلسطينية والمسألة النقدية»

لعل كتاب «**نقد الذات فى الرواية الفلسطينية**» الذى صدر اخيراً للناقد **مصطفى عبد الغنى**، يكون قد لمس بعداً مهما ما فى الأعمال الروائية الفلسطينية وهو البعد الذى يشكل نوعاً من الديالكتيك بين الرؤى الفكرية والواقع فى صراعهما الدائم، داخل وجدان الكاتب والروائى الفلسطينى، فسجل عديداً من اللفتات المهمة التى جمعها فى أثناء متابعته للرواية الفلسطينية بين مختلف أجيالها، مثل فكرة الإحساس بالذنب، أو عقدة الذنب، التى سرعان ماتتحول إلى نوع من الاعتراف به، أو قد يشكل فى معظم الأحيان مركب نقص دفين لدى البعض، أو قد يشكل اعترافاً صريحاً ومباشراً، سرعان مايلقيه الروائى على لسان أحد أبطاله، بين ثنايا تلك الأعمال، مما يضيئها من ناحية، بل وقد يضىء جوانب أخرى من جوانب القضية أمام عين القارئ للنقد المقدم.

«فكرة عقدة الذنب

لدى الروائى الفلسطينى»

يقدم «**مصطفى عبد الغنى**» فى مستهل كتابه مفهومه الخاص لعقدة الذنب، التى برزت فى أعمال بعض الكتاب الروائيين الفلسطينيين، بوصفهم يمثلون الضمير العام للشعب الفلسطينى. والعقدة فى رأيه حالة ضميرية تلح على الشخص فى وعيه كما تلح عليه أثناء غياب الوعى، فهى دفينة فى ثنايا العقل الباطن، ومن ثم لابد أن تظهر لدى المبدع، فى الأعمال التى يقدمها. والمبدع لاينتج أعماله إلا فى حالات خاصة، حين يكون بين الوعى واللاوعى. وبذلك أفرد **مصطفى عبد الغنى** جزءاً من منهجه البحثى من الناحية النظرية لإظهار الفرق بين عقدة الذنب، والنقد الذاتى، فى الوقت الذى أكد فيه على عدم احتدام عقدة الذنب لدى الكاتب الروائى الفلسطينى بينما يؤكد وجودها داخل وجدان المثقف اليهودى بشكل عام، مما جعلها تظهر فى كتابات كثير من الأدباء اليهود الإسرائيليين. كما يرى أن الموجود فى الأعمال الفلسطينية على وجه الإطلاق لم يصل إلى مستوى مركب عقدة الذنب، وإنما هو نوع من نقد الذات بشكل صارخ،نبت من الإخفاقات المتوالية، والإحباطات المتتالية، وربما يكون ذلك النقد

الذاتى، محاولة لخلق نوع من التوازن بين الداخل والخارج من أجل علاج أسباب ومسببات تلك الإحباطات، ويلوح ذلك من تأكيد **مصطفى عبد الغنى** التالى والناتج عن مراجعته لعشرات الأعمال الروائية الفلسطينية حيث يقول:

«إنه بمرور الوقت، جاوز الأديب الفلسطينى تعذيب الذات إلى نقدها، وكان النقد أول المراحل للتحرر من أخطائها والتطهير منها ومن هنا نشأ نقد الذات لدى الروائى الفلسطينى واتخذ مع مرور الوقت مساحات شاسعة لم يكن من الممكن المرور عليها دون التنبه لهذا، ولم تكن محاولات الإشارة إليها تهتم أساسا بهذا الروائى ومحاولة فهمه فى إطاره الزمانى والمكانى...»

كما يبرز الكاتب جانبا آخر يمثل فى رأيه عاملاً من عوامل نقد الذات فهو وثيق الصلة بقناعات الكاتب بأن ما حدث، من نكبات وهزائم، يرتبط بنا بالدرجة الأولى قبل أن يرتبط بالأعداء، مما ينفى - فى رأيه - أبعاد فكرة المؤامرة ، فلولا الضعف الفلسطينى، والخضوع العربى على وجه العموم، لما تمكن الإسرائيليون من أن ينالوا منا.

ولقد ارتبطت فكرة النقد لدى الكاتب بنقد السياسات ، لا الشخصيات لأن الشخصية لا تهم، والتغيرات لاتهم، والذى لابد من أن يؤدى إلى حالة من التطهير.* وبذلك يرى فى استخدام ذلك المنهج محاولة لاستبطان التراث ، لكنه لم يحقق ذلك بشكل علمى، وظل يمثل نوعاً من الترجيح لدى الناقد الملاحظ والمتابع.

والمؤكد أن نقد الذات لم ينبع من فراغ، وإنما كان مبعثه بالأساس ما أشرنا إليه سلفاً ، بوصفه عقدة الذنب، التى حاول تلمسها فى أعمال عديدة، على عكس عقدة الذنب الإسرائيلية. التى تولدت نتيجة للعنف المستخدم ضد العرب، باعتبارها رد فعل لمركب نقص حاد يعكس لدى المبدعين الإسرائيليين نوعاً من الانفعال اللاشعورى الكامن فى الأعماق. ولقد وقع كل من الأديب الفلسطينى، والأديب الإسرائيلى فى المواجهة تحت تأثير تلك العقدة، ومن ثم راح يعمل ويبرر، ويبرز ذلك التبرير باعتباره السمة العامة، حتى يحرر الأحداث لتأكيد الواقع عند الأديب الإسرائيلى، أو حتى لمجرد قبوله لدى الأديب الفلسطينى.

وسرعان ما يتجاوز الكاتب الفلسطينى - الإحساس بتلك العقدة، إلى محاولة نقد الذات، وهو الذى برز فى أعمال روائية عديدة تعرض لها الكاتب بشكل مفصل لدى الكاتب السورى الفلسطينى **عبد السلام العجيلى**، وفى رواية **«حين تركنا الجسر» لعبد الرحمن منيف**، السعودى الفلسطينى، ولدى **حليم بركات**، الذى كتب أول رواية فلسطينية بعد نكبة ١٩٤٨ بعنوان **«ستة أيام»**، والتى عكس فيها رومانسية الكاتب فى عالم ينهار من حوله.

وتعرض عبد الغنى لتلك العقدة لدى كتاب آخرين أمثال **هشام شرابى**، الذى يوجز على لسانه:

«غادرنا بلادنا فى وقت محنتها دون تردد أو شعور بالذنب - كان الأمر طبيعيا ولايدعو إلى تأمل أو إعادة نظر فى محاولتى الآن لتفسير هذا السلوك لا تبريره، أجدنى عاجزاً كل العجز، ربما كوننا فلسطينيين ساعد على ذر الرماد فى أعيننا، فصرنا نرى الأشياء من زاوية الفكر المجرد وحده، وهكذا بدت الدنيا لنا موضوعاً لكلامنا وفكرنا، لامجالاً لتحقيق أفعالنا وأعمالنا....»

ويعمل الكاتب فى كل أجزاء كتابه (نقد الذات فى الرواية الفلسطينية) على إبراز الشعور بالذنب فى أعمال لكتاب لم يرحلوا من الأرض المحتلة أمثال **«أميل حبيبى»**، الذى صرح بهذا الشعور فى كتابات عديدة، خاصة فى سيرته الذاتية بعنوان **خرافية.. سرايا بنت الغول**. كما يحدد الشعور بالذنب - أيضاً فى رواية **«غسان كنفانى»**، رجال فى الشمس، خاصة بتكراره للعبارة، التى اشتهرت لماذا «لم

تدقـوا الخـزان»، التى وردت على لسـان أحـد أبطاله، وأوصلت إلى القـراء صـرخـة حارقـة، عبـرت عن ذلك الشـعـور، متـضـمنة إدانة كـاملة للفلسطينى ذاته، قـبلمـا يدينه العرب الآخرون.

كـمـا يتـوقف الكاتب مع آخـرين أمـثـال **«جـبـرا إبـراهيم جـبـرا»، ورشـاد ابو شـاور**، اللذين أوصلت أعـمـالهـمـا ذلك الشـعـور القـاتل بالذنب، الذى عبـر عن تلك العـقدة. وسـرعـان مـايخـرج الكاتب بتـحليل ذلك الشعور، فيظهر أنه كان مقدمة ضرورية للإحساس بالذات، الذى كـان مقدمـة لمنحى جديد فى وجدان الإنسـان الفلسطينى، الذى يعبر عن نفسه فى كل يوم عبـر الانتفاضـة، والرفض المعلن والصـريح للوجـود الصهيونى.

ولعل الكاتب يصل فى الجزء الثالث من الكتـاب إلى لب مـوضـوعـه، حيث سـرعـان مـاتتـحـول عـقـدة الذنب إلى نقـد للذات. ويتـعـرض للأعـمـال التى وشت بذلك عـبـر التـقـسـيـمـات التى رجـحـهـا وهى على وجـه الترتيب: **تيـار التمـرد، وتيـار التـحـرير، وتيـار التـغـيير وتيار الـغـضب**. ومن ثم كان للناقد **مصطفى عبد الغنى** أن يحلل ماتضمنته تلك الأعمال من قيم اتصلت بما أسـمـاه عـقـدة الذنب، وتحولاتها إلى صـور جـديدة فى الثـمـانينيـات والتـسـعـينيـات، ثم وصل إلى نوع من الاستشراف للمستقبل من ثنايا الحاضر.

وفى النهـاية ـ ثمـة مـلاحظتـان هـامـتـان توقف فى مـواجـهـتـهـمـا الكاتب ـ **الأولى** خاصـة بغياب وعى المثقف الفلسطينى بما كان يجرى عام ١٩٤٨ ـ خاصة المبدع، فقبل نكبة ١٩٤٨ لم ينتبه إلى حجم الكارثة، وهو مـا أثر بعد ذلك فـيمـا أسـمـاه عقدة الذنب. كـمـا أظهر الكاتب أنه لم يوجد نص روائى واحـد تنبـأ بما حـدث، حـتى بعـد حـدوث النكبة، باستثناء روايتين **لعيسى ناعورى ولحليم بركات** صدرتا قبل ١٩٦٧. وذلك يرجع لغـيـاب الوعى التـاريخى لدى المثقف والروائى العربى فى ذلك الوقت. **والثانية** ـ تمثلت فى حـدة وعى الروائى الفلسطينى، الذى حذر ـ دومـاً ـ من أى وجود للخلافـات الفلسطينية ، أو الفلسطينية العربية، فلقد ادرك ذلك كثيرون أمثال **جبرا** فى روايته (صـراخ فى ليل طويل) ١٩٥٥، **وغـسـان كنفـانى** فى (رجـال فى الشـمس) ١٩٦٣، وحـتى الروايات التى صـدرت فى ظل الانتـفـاضـة مـثل رواية **راضى شحـاته** بعنوان (الجراد يحب البطيخ) ١٩٩٠، حيث نبهوا إلى خطورة تلك الخلافات على مسار القضية. وذلك يمثل فى رأينا ـ اتفـاقـا مع الكاتب ـ ذروة النقـد الذاتى، بعـد زوال الشعور بعقدة الذنب.

ولعل الدراسـة (نقد الذات فى الرواية الفلسطينيـة) تشكل بانورامـا للرواية الفلسطينية، عـرضـهـا الكاتب وفق منهجه منذ الجيل الأول **«غسان، وجبرا»**، وحتى جيل الانتفاضة **راضى شحاته، ومحمود وتد، واديب مـحـمـود، وعلى الخليلى**، مروراً بجيل الوسط أمـثـال **أحـمـد عـمـر شـاهين وسـحـر خليـفـة، ورشـاد ابو شـاور**، وهو مـايدل على تطور الرؤية لدى الروائى الفلسطينى.



٢

جمال القصاص



أسطورة التكوين
والثقافة الإسرائيلية الملفقة

يتناول هذا الكتاب ـ الذى صدر عن دار الريس بلندن سنة ١٩٩١ ـ **لأنطوان شلحت** أسطورة تكوّن الثقافة الإسرائيلية، ويبحث من خلال مدخل وأربعة أبواب فى طبيعة هذه الثقافة وجذورها التاريخية والاجتماعية وتجلياتها فى الواقع الإسرائيلى الراهن، ويخلص المؤلف إلى مجموعة من الاستنتاجات الواقعية حول انعدام المقومات الصلبة والأسس الطبيعية المتعارف عليها فى ثقافات الشعوب فيما جرى تقديمه على أنه ثقافة إسرائيلية تجاهر بمقدرتها المطلقة فى تحديد الانتماء والهوية؛ بينما فى الحقيقة خليط هش من ثقافات مختلفة.

فى الباب الأول يلقى الضوء حول العنصرية فى الثقافة الإسرائيلية، ويتعرض لمنابت الفكر الصهيونى القديم فى تبرير التقارب الحضارى للمجتمعات على أساس انتماء الشعوب إلى أجناس «عليا حضارية» وأخرى «دنيا سلفية». ويناقش المؤلف مجموعة من آراء وأفكار الكتاب الإسرائيليين التى تدور فى هذا السياق، ويكشف النقاب عن فحوى الأدب الإسرائيلى من خلال مناهجه ونظم تدريسه فى المدارس الإسرائيلية. ويخلص إلى أن غالبية النصوص التى تدرس فى هذه المدارس تنهض على فكرة عنصرية تؤكد على انتماء اليهودى للأرض، وعلى وجه التحديد أرض فلسطين، فاليهودى الذى ينتمى إلى جنس «علوى حضارى» هو القادر وحده على صنع الثقافة والحضارة، بينما عدوه العربى الذى ينتمى إلى جنس «دونى سلفى» ليس بمقدوره إلا ردم الآبار وزيادة الفقر.

ويلفت المؤلف الانتباه إلى فكرة «القولبة» التى تشدد فى هذه المناهج على العرب، وليس على العرب الفلسطينيين وحدهم، بما يؤكد سعى المؤسسة العسكرية الإسرائيلية إلى نفى وجود الشعب الفلسطينى، أو قولبته وتذويبه ضمن الكثير من السموم الفكرية المتوحشة التى تبثها وتكرس لها فى هذه المناهج، وغيرها من أنماط الحياة والمعرفة، لتصبح مقولة «اللاجئون العرب» مجرد تهويمات كاذبة، وكما يقول أحد كتابهم: «الحقيقة هى أن العرب اختاروا أن يهاجروا من بلاد ذات أكثرية يهودية حتى يعيشوا بين الشعوب العربية».

فى الباب الثانى يتناول المؤلف دور الثقافة العنصرية فى صياغة إدراك الأطفال الإسرائيليين، ويورد مجموعة من الإحصاءات والاستطلاعات الميدانية توضح إلى أى مدى تصاغ وتقولب شخصية العربى فى وجدان الأطفال

الإسرائيليين، والدور الذى يلعبه الصراع اليهودى العربى، وتداعياته المتشعبة فى صناعة صورة العربى فى رؤوس هؤلاء الأطفال منذ الصغر. ففى أحد الاستطلاعات التى أجراها أحد المحاضرين فى كلية التربية جامعة حيفا، وهو البروفيسور «اديركوهين»، وذلك بين طلاب السنة الرابعة والخامسة والسادسة فى مدارس حيفا، وشارك فيه مائتان وخمسون طالباً، حول التداعيات التى يثيرها سماع كلمة: عربى؟! كانت النتيجة: تجريد شخصية العربى تجريداً سلبياً وقولبتها. ومن ثم جاءت أوصاف العربى بين أوساط الطلاب اليهود، متسمة بالجهل التام لشكله وهيئته وتاريخه وعاداته، فبعض الطلاب قال إن العرب «أصحاب شعر أخضر» فيما أكد البعض الآخر أن «العرب لهم ذيول». وتنكر تسعون بالمائة لحق العرب فى البلاد، إذ يؤمنون بأنه ينبغى قتلهم أو شنقهم أو ترحيلهم. فيما يرى غالبية الطلاب الذين يرغبون فى السلام، أن السلام يعنى تسليم العرب بالسيادة الإسرائيلية على «أرض إسرائيل الكاملة» بما فى ذلك الضفة الغربية وقطاع غزة.

ويعزو المؤلف التغير الطفيف الذى طرأ فى التعامل مع شخصية العربى، وتحديداً فى أعقاب حرب اكتوبر سنة ١٩٧٣، وعلى وجه الخصوص فى كتابات نادرة لبعض الكتاب أمثال: **دفورة عومر، وبنيامين تموز، وبوريت اورفاد، وموشيه بن شاؤول**، إلى انه نتاج إحساس حالة من توبيخ الضمير (شعبهم يضطهد شعباً آخر) أى مجرد ضريبة كلامية تحت دعوى التظاهر بالليبرالية، يؤكد هذا سمات التصنع والافتعال التى طغت على مثل هذه الكتابات، فلم تحمل شخصية العربى فيها خصائص فردية مستقلة، بل ظل يتحرك - كما يقول المؤلف - فى إطار الشخصية العربية المستحضرة لأغراض إسرائيلية محضة، هى أغراض انتقاد المجتمع الإسرائيلى.

أما فى البابين الثالث والرابع، فيتعرض المؤلف للصحافة فى إسرائيل، ويبين المدى الذى وصلت إليه باعتبارها بوقا للمؤسسة الصهيونية، رغم تشبثها الظاهر باهداب الديمقراطية البرجوازية الغربية، وهو يصل إلى ذلك بتحليل ظواهر تعدد الأحزاب والانتخابات البرلمانية، ومفهوم حرية الصحافة نفسه. ويخلص إلى أن الصحافة الإسرائيلية مؤدلجة بإحكام ودقة شديدين لخدمة المؤسسة الصهيونية الحاكمة، حتى فى توجهاتها الفكرية التى قد تبدو على النقيض - أحيانا - من الاستراتيجية الفكرية والعقائدية لهذه المؤسسة.

وحول صراع الغرب والشرق فى الثقافة العبرية الإسرائيلية، يشير المؤلف إلى أنه لم يعد يقتصر على علم الاجتماع وحده، بل هو صراع حضارى قائم، يخفى وراءه قمعاً حضارياً يمارسه يهود الغرب على يهود الشرق، ولا يتجلى ذلك الصراع فى التناحر الفكرى بين علماء الاجتماع حول ما إذا كانت إسرائيل دولة غربية أم دولة شرقية، وإنما فى انسحابه على النتاجات الأدبية والفنية التى تسهم بشكل كبير فى تأطير «انتماء إسرائيل الحضارى». ففى هذه النتاجات يظل البطل اليهودى «الاشكنازى» الأجنبى المتحكم، يتمتع بمواصفات تكرس فوقيته، وتجمع بين القوة والعلم والحنكة. فى حين لا يتمتع البطل «السفاردى» بأى من هذه المواصفات، بل هو نموذج بدائى ومتخلف. الأمر الذى يؤكد مدى الانقسام والقمع داخل المجتمع الإسرائيلى نفسه، ويؤكد حقيقته باعتباره كياناً غير طبيعى، لايقوم على أسس متينة سواء من الناحية الاجتماعية او الحضارية، أوحتى - وكما يقول المؤلف - من الناحية الاقتصادية.

فى الفصل الخامس والأخير من الكتاب يرصد المؤلف المتغيرات والتحولات التى حدثت فى الصيرورة الصهيونية بعد حرب لبنان، ويلخصها فى حدوث شرخ عميق فيما يسمى بـ(الإجماع القومى الصهيونى) حول الحرب مع (العدو العربى).

وانعكاسات ذلك على نتاج أدبى معارض يعقد مقارنة هائلة بين ما أفرزته سائر حروب إسرائيل من تناقضات أسهمت فى توسيع هوة الفروق الاجتماعية والفكرية فى المجتمع الإسرائيلى نفسه. ومن ثم بدأ يظهر نوع من الاحتجاج فى التعبيرالأدبى الإسرائيلى، وإن كان لا يحيد فى جوهره عن أهداف السلطة الإسرائيلية الحاكمة، وتكريس الأسطورة الإسرائيلية.

وفى ختام الكتاب يؤكد المؤلف: أنه برغم هذه التحولات اللافتة، فإن الغائب الكبير فى الأدب الإسرائيلى هو الإنسان العربى، الذى استعيض عنه بإنسان عربى يمكن أن يكون أى شىء سوى أن يكون ذاته.

أحمد غازى



أضواء على تاريخ اليهود

يواصل الدكتور **أحمد عثمان** رحلته فى تاريخ العالم القديم، والتى بدأها بكتابه عن النبى **يوسف** ثم كتابيه عن النبى **موسى والمسيح** (الكتب الثلاثة نشرتها دار كولينز باللغة الإنجليزية وقد ترجم كتابه عن المسيح إلى اللغة الألمانية). وفى كتابه الذى بين أيدينا (تاريخ اليهود) يستكمل جهوده فى تعديل الموقف المعاصر من تاريخ اليهود ، على ضوء آخر ما توصل إليه الباحثون فى مجال علم الآثار والحفريات القديمة.

ويتكون الكتاب من ثلاثة وعشرين فصلاً تنتهج جميعها منهج

تاريخ اليهود
الجزء الأول
أحمد عثمان

المقارنة بين السائد من أفكار ومعتقدات حول تاريخ اليهود من جهة وبين منجزات الكشوف العلمية الحديثة التى تنقض هذه الأفكار من الجهة الأخرى.

والكتاب فى جملته يخلص إلى عدة نتائج، لا يتسع المجال هنا إلى ذكرها جميعاً، غير أننا نذكر أهم ما ورد منها:

أن كلمة «**عبرى**» و«**عبرانى**» التى أرجع الباحثون أصلها إلى عبور النهر أو المجئ من عبْر النهر - أى الضفة الأخرى من النهر - إنما أصلها هو كلمة «**عبيرو**» التى تطلق على الجماعات التى استخدمها ملوك مصر فى الأعمال الشاقة. «وعلى ذلك يكون العبرانيون هم جزء من القبائل التى هاجرت إلى الشمال

خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد، بينما نزح بقيتهم شرقاً إلى عُمان، ويكون ابناء يعقوب (بنو إسرائيل) جزءاً صغيراً من بين المهاجرين العبرانيين».

أن النبى **إبراهيم** وكذلك **إسحاق ويعقوب** عاشوا فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد، عندما كانت كنعان (فلسطين) تحت السيطرة المصرية، وليس أيام حكم الهكسوس، مثلما ساد الاعتقاد بذلك.

أن بنى إسرائيل - بخلاف الاعتقادات السائدة - لم يكونوا جميعهم يعتقدون فى التوحيد أو يؤمنون بإله **إبراهيم وموسى**، وإنما كان غالبيتهم وثنيين يتبعون المعبودات الكنعانية القديمة، وقدارتد معظمهم عن الديانة الموسوية بعد موت نبيهم موسى.

أن فرعون الاضطهاد هو الملك **حور محيب**، أما فرعون الخروج فهو الملك **رمسيس الأول** المعروف باسم **بارمسيس** ومؤسس الأسرة التاسعة عشرة.

أن بنى إسرائيل لم يتمكنوا من مغادرة الحدود المصرية إلا بعد انتهاء فترة التيه، فى عصر **رمسيس الثانى**.

وأنهم - بعد خروجهم من سيناء أيام **رمسيس الثانى** فى القرن الثالث عشر ق.م. - ظلّوا مدة من الزمان يقيمون فى منطقة سعير الجبلية الوعرة الواقعة جنوبى البحر الميت، وأن دخولهم كنعان جاء على شكل تسلل قامت به جماعات متفرقة من القبائل، وعلى فترات ومراحل متباعدة. وكانت المناطق التى سكنوها فى فلسطين هى المناطق المهجورة والجبلية البعيدة عن ممالك المدن. وفى الوقت الذى كان فيه بنو إسرائيل يبنون الأكواخ والقرى على سفوح جبال شرق فلسطين بعيداً عن الكنعانيين، كان الفلسطينيون الذين امتزجوا مع أهل كنعان يبنون المدن المحصّنة على طول الساحل الغربى.

أن «كتاب **يشوع**» (وهو الكتاب الذى يحكى عن قيام البطل الأسطورى **يوشع بن نون** بقيادة بنى إسرائيل وغزو أرض كنعان، والاستيلاء عليها، وتوزيعها بين القبائل) هذا الكتاب لا يمثل أيّة حقيقة تاريخية، وإنما قام بصياغته كتبة بنى إسرائيل فى أثناء سبى بابل، خلال القرن السادس ق.م. مستعملين بعض الروايات القديمة السابقة على عصر بنى إسرائيل.

وأن **يوشع بن نون** من المحتمل أن يكون هو نفسه **يسوع المسيح**.

وقد رأينا إتماماً للفائدة أن نورد بعض الملاحظات التى تتعلق بشكل الكتاب أكثر من تعلقها بمضمونه:

١ - يخلو الكتاب من ثبت المراجع التى استعملها المؤلف فى التوثيق لكتابه، رغم وضوح استناده إلى كثير منها.

٢ - يخلو الكتاب أيضا من الخرائط الجغرافية والرسوم التوضيحية التى توفر على الكاتب كثيراً من الشرح، وتغنيه عن الإضافة والتكرار الذى ينشأ عن ذلك فى كثير من الأحيان.

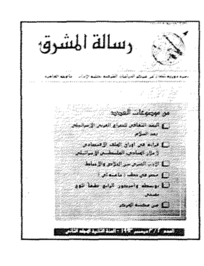
٣ - نظراً لأن المؤلف يتوجه بكتابه إلى كافة الناس، لا إلى المسلمين خاصة، فقد كان عليه ألاّ يوثّق استدلالاته مستعيناً بالنص القرآنى وحده، مثلما فعل فى كثير من نقاط بحثه على مدار الكتاب.

متابعات

الحساب القومى
شهادة وفاة إسرائيلية للمشروع الصهيونى

(من أنشطة مركز الدراسات الشرقية بكلية الآداب.. جامعة القاهرة)

فى إطار كشف وتعرية بعض الجوانب الفكرية التى تناولها الأدب العبرى قام مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة بترجمة أحد الكتب التى صدرت مؤخرا فى إسرائيل ويجرى طبعه الآن. والكتاب هو **«الحساب القومى» لمؤلفه بوعز عفرون** ترجمة الدكتور **محمد محمود ابو غدير**. وفى مقدمته يلخص المترجم فصول الكتاب مقدمًا موقف المؤلف الذى يصفه بالجراءة فى فهم التاريخ اليهودى، كما يتصدى المؤلف بالدراسة لظروف تأسيس الحركة الصهيونية وما انتهت إليه هذه الحركة من إفلاس تام على حد قول المؤلف. كما يرفض



الادعاء القائل بأن ما سمى بالمعاناة التى لحقت باليهود فى فترات تاريخية سابقة وبخاصة فى أوروبا المسيحية تبرر القيام ببعض الأعمال والتصرفات المرفوضة حاليا

وبخاصة ضد الفلسطينيين فى المناطق المحتلة. كما يرفض المؤلف الادعاء بوجود «شعب إسرائيلى» فى الماضى مؤكدا أن اليهود لم يكونوا شعبا على امتداد غالبية سنوات تواجدهم على مسرح التاريخ، ويرى أن اليهود عاشوا على امتداد القرون الماضية فى وضع الطائفة الضيقة المنغلقة على نفسها حيث حافظ أعضاؤها على حدود واضحة تفصلهم عن غيرهم من أبناء الشعوب الأخرى وتبنوا لأنفسهم أطرا وأساليب حياة خاصة بهم. ويؤكد الكتاب أن الأساس الدينى والطبيعة الاجتماعية الخاصة بتلك الطائفة المنغلقة على نفسها لا تؤدى

إلى قيام كيان قومى طبيعى، ومن هنا تبرز إشكالية المجتمع اليهودى فى إسرائيل الآن.

ويتصدى الكتاب كذلك للادعاءات الصهيونية القائلة بأن شعبا يهوديا أقام فيما يسمى بأرض إسرائيل.. وهو الادعاء الوارد فيما يسمى بميثاق الاستقلال الذى صدر مع الإعلان عن قيام إسرائيل. ويؤكد الكتاب أن الشعب اليهودى لم ينشأ تاريخيا، باعتباره شعبا فوق أرض فلسطين التاريخية، بل نشأ فى الشتات وخارج فلسطين بالذات، كما أن صورته الروحية والثقافية، أى هويته اليهودية، نشأت فى بلاد ما بين النهرين خلال فترة السبى البابلى، أو فى أرجاء الإمبراطورية الرومانية أو فى أوروبا فى العصور الوسطى وليس فى فلسطين.

ويناقش الكتاب فى موضع آخر مقولة إن «دولة إسرائيل» ظهرت إلى الوجود نتيجة لضائقة اليهود فى العالم، ومن أجل حل المشكلة اليهودية ووفقا للمفاهيم الخاصة بمؤسس الحركة الصهيونية وزعيمها **تيودور هرتزل** وذلك عن طريق تحويل قضية اليهود إلى موضوع سياسى مؤثر بدلا من موضوع سلبى يتأثر بنشاط الآخرين، ويقول بأن ما يسمى «بضائقة اليهود فى العالم» جاءت بسبب كونهم أقلية تعيش بين أغلبية غير يهودية، وهم أقلية لها صفات اجتماعية تختلف عن صفات الأغلبية السكانية.

ويؤكد بأن وضع الأقلية ذاته لا يؤدى بالضرورة إلى مثل هذه النتيجة حيث أن الطبيعة المسيطرة فى أى مجتمع هى دائما أقلية وأحيانا تنتمى إلى أصل عرقى مختلف عن الأصل العرقى الذى تنتمى إليه غالبية السكان، ويؤكد الكتاب أيضا أن اليهود فى أماكن عديدة من العالم يعيشون فى وضع اجتماعى واقتصادى يفوق وضع الأغلبية التى يعيشون بينها. وعلى ذلك يؤكد المؤلف بأن وضع الأقلية لم يؤد بالضرورة إلى «ضائقة اليهود» ومن هنا يعلن صراحة رفضه لما قيل من أن إقامة دولة يهودية فى فلسطين كان هدفه حل ضائقة اليهود فى العالم.

كما تناول الكتاب فى موضع آخر موقف قطاع يهودى آخر وهو القطاع الدينى المتزمت، فبالنسبة لهؤلاء لا يشكل التواجد اليهودى بين الأمم الأخرى فى العالم أى مشكلة أو أى «ضائقة». بل يرى أنصار هذا القطاع أن تشتت اليهود فى العالم هو أمر مفروض من الله وأن هذا الوضع يجب أن يستمر إلى أن يضع الله نهاية له بنفسه ويأتى بالمسيح المخلص. ولذلك يرى اليهود المتزمتون أن إقامة دولة لليهود بالوسائل العسكرية والسياسية هو أمر مرفوض لأنه ضد إرادة الله ويفضلون وضع الشتات والانشغال بالحساب النهائى عن طريق أداء الصلاة من أجل «حث» الرب (فى نظرهم) على تحقيق الخلاص اليهودى. ولكن العمل البشرى من أجل تحقيق ذلك، أى من أجل إقامة دولة يهودية، هو أمر مرفوض من أساسه. ويخلص المؤلف إلى القول «بأنه من المرغوب فيه إجراء فحص دقيق للغاية لمفهوم «شعب يهودى» لأن القومية اليهوية التى تتحدث عنها الأيديولوجيات الصهيونية المسيطرة هى فى حقيقة الأمر شىء مُشكل.. للغاية. ومن هنا يفند المؤلف الادعاءات الصهيونية قائلا بأن تجميع اليهود فى فلسطين لا يخلق أمة بل يؤدى إلى ظهور طائفة منغلقة وغير طبيعية. ويرى بأن الحركة الصهيونية حولت اليهود فى العالم إلى أداة أو وسيلة لتحقيق أهدافها. ففى الوقت الذى تدعى فيه أنها عملت على إقامة أمة يهودية فى فلسطين لحل «ضائقة اليهود» فى

العالم فإنها تعمل على تخليد تلك الضائقة من أجل الحصول على تبرعات سخية، بحيث أن هجرة جميع اليهود وبخاصة أثرياء أوروبا وأمريكا إلى إسرائيل سيجعلها تفقد هذا الرصيد الذى يشكل احتياطيا بشريا ومصدرا مهماً للأموال والتبرعات. ويؤكد الكتاب بأنه إذا كانت الحركة الصهيونية قد ظهرت إلى الوجود تحت تأثير الواقع اليهودى فى شرق أوروبا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فإن هذا الواقع قد اختفى خلال الحرب العالمية الثانية ومن هنا يصل إلى نتيجة مفادها أن الحركة الصهيونية قد لفظت أنفاسها وبترت قبل جيلين مضيا وبصورة أدق منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية والإعلان عن قيام إسرائيل، حيث تحولت منذ ذلك الحين إلى أحد الأجهزة التى تخضع لسيطرة الحكومات الإسرائيلية. وعن آثار إقامة دولة يهودية على وضع اليهود فى إسرائيل ذاتها، يرى الكتاب أن إنشاء الدولة أدى إلى ظهور مشاكل اجتماعية مستمرة وعلى رأسها ما أسماه «بالحساب المفتوح» الذى حمله اليهودى معه إلى فلسطين وترجمه إلى أعمال غير طيبة تجاه الآخرين. ويقول الكتاب بأن إسرائيل لم تعد فى نظر العديد من اليهود، ساحة سياسية إقليمية مخصصة لتطوير حياة قومية يهودية بل أصبحت، نقمة تاريخية. ففى إسرائيل واصل اليهود الشعور بـ «أزمة الهوية» نفسها التى طاردتهم فى أرجاء العالم ورغم الاستقلال «السياسى فإنهم لم يجتازوا فى إسرائيل مرحلة الانتقال إلى واقع قومى يستند على الحكم الذاتى. فالاستقلال أمر مظهرى فقط، كما أن الواقع السياسى والاجتماعى فى إسرائيل تفرضه الحاجة «الملحة» والمتأججة للتعبير عن مشاعر الانتقام، ومن هنا تأتى الرغبة فى استخدام القوة المسلحة - أى الجيش الإسرائيلى - فى الانتقام من الأغيار أى العرب والفلسطينيين رغم أن معاناتهم فى الخارج جاءت على أيدى الآخرين وليس على أيدى العرب.

كما يفسح كتاب الحساب القومى مساحة كبيرة لمناقشة قضية القومية العربية الفلسطينية ويعترف بأن اليهود قاموا ببلورة أنفسهم خلال الصراع الدائم والمستمر مع الفلسطينيين.

ويؤكد بأنه كان هناك إدراك مستمر من جانب الزعامة الصهيونية لوجود عنصر فلسطينى قومى فى فلسطين ولكنها خشيت من أن يؤدى الاعتراف الصريح بذلك إلى الاعتراف المعلن بالقومية العربية الفلسطينية حيث أن ذلك سيؤدى بالتالى إلى تصادم مع ما يسمى بالحقوق اليهودية. ويعترف المؤلف بأن أبرز تعبير عن القومية الفلسطينية يتمثل فى النضال المتواصل الذى خاضه الشعب الفلسطينى ضد المشروع الصهيونى. كما يرى الكتاب أن الرفض الفلسطينى للمخططات الصهيونية كان أحد الأسباب التى جعلت أول رئيس لوزراء إسرائيل، دافيد بن جوريون، يسعى دائما إلى الاعتماد على قوى خارجية حين تبين له أن المقاومة الفلسطينية يمكن أن تحبط المخططات اليهودية فى فلسطين.

ويناقش كتاب الحساب القومى فى أحد فصوله مسألة الاعتماد على القوة لتحقيق أهداف سياسية ويقول بأن هذا الوضع يؤدى إلى ظهور حالة من الخداع الذاتى تظن معها قيادة إسرائيل أنها تعيش فى كوكب منفرد عن المنظومة العالمية، ويرتبط ذلك فى نظر المؤلف بسمة يهودية تقليدية تقوم على فصل اليهود عن

التـاريخ، ورؤيتـهم لأنفـسـهم على أساس أنهم «شعب يعيش بمفرده» مع النظر بشيء من الاحـتـقـار إلى أبناء الشعوب الأخرى، والانفصال التام عنهم، أي أن ميدان القوى الذي تعمل فيـه إسرائيل والمبالغة في استـخدام القـوة هو عودة في نظر المؤلف، إلى عالم الجيتو اليهودي. ويؤكـد المؤلف أن عنصـر القـوة هو عنصـر قابل للتآكل وليس له صفة الاستمرارية وليس ذلك بسبب الميزة الكمية العددية للمجتمع العربي فقط، بل وعلى ضـوء اتجاه المجـتـمـعـات العربية إلى الأخذ بأساليب التقدم العلمي والاهتـمـام بتطوير التـعليم وتطوير مـجالات البحث الأكاديمي، بحـيث سـيـؤدي كل ذلك في نهـاية الأمر إلى جعل الكفة ترجح لصالح العرب. ويخلص المؤلف من ذلك إلى حـتـمـيـة غـروب شـمس التـفـوق العسكري الإسرائيلي نظرا لافتقار إسرائيل إلى احتياطي بشري كاف يعوض التفوق الكمي العربي. كما يرى الكتاب أن استـمـرار احـتـلال الأراضي العربية سـيـزيد فـقط من تعـاظم الاتجـاهات الانفـلاقـيـة الكازانوفـيـة داخل المجـتـمـع الإسرائيلي ويؤدي إلى دائرة مغلقة لا مـخـرج منهـا حـيث أن التـمسك باحـتـلال الأراضي سـيـحـول دون انخـراط إسـرائيل في أي إطار إقليمي شرق أوسطي.

وفي نهاية تقديمه ينبه المترجم قارئ الكتاب بقوله: «ورغم أن كتاب الحـسـاب القـومي لمؤلفـه **بوعـز عفرون** هو دراسة جريئة وشجاعة حـيث تصـدى لأسس الفكر الصـهـيـوني ودعـاواه وقـدم نظرة جـديدة لفـهـم التـاريخ اليـهـودي والديانة اليهودية وأكد غروب شمس الصهيونية «وحتمية» فشل سياسة القوة باعتبارها وسيلة لتحقيق الأهداف إلا أنه يحـوي العـديد من المفـاهيم والنقـاط التي لا تقـبل من الجانب العربي وهي في حـاجة إلى رد وتفنيد، ومن السهل القيام بذلك.

ولكن لا ننسى أن مـؤلف الكتـاب هو مواطن إسـرائيلي يسعى في النهاية إلى مـصـالحـه الذاتيـة عن طريق التحذير من بعض الأخطاء. مثل هذا الكتاب، وغيره يحمل جوانب إيجابية يجب الإشارة إليها وجوانب سلبية يمكن فهم دوافعها وتفنيدها وهو في النهاية عمل مفيد لفهم نفسية الطرف الآخر بصورة علمية ومنطقية سليمة.

وفي ختام عرضنا للكتاب نذكر ما كتبه **بنيامين بيت - هالحمي** (في الملحق الأدبي لصـحـيـفـة عل همشمـار) تعليقا على الكتاب: «لقد جاء كتاب الحساب القومي لـ **بوعز عـفـرون** صـدمـة كـهـربائيـة للإسرائيليين الذين يعيشون كل يوم في ظل المقولة الشهيرة الواردة في سفر عاموس والتي تقول: «إذا هرب إنسـان من أمـام الأسـد يصـادفـه الدب، وإذا دخل إلى البـيـت ووضـع يده على الحائط تلدغه الحية».

محمد صالح فرح

متابعات

التطبيع مع جولدشتاين

رغم حرب الإبادة لم يستطع البيوريتان اقتلاع جذور الهنود الحمر من تربتهم. فى عام ١٩١٠ رفع «إميليانو زاباتا» أو «زاباتيستا» شعار «الحرية والأرض». وقاد الثورة احتجاجاً على سوء معاملة المكسيك لسكان البلاد الأصليين، واغتيل زاباتا عام ١٩٢٠ بأيدى شانئيه بعد أن أكلتهم الغيرة من شعبيته الجارفة. ولم يمت زاباتا فالأحرار فى كل مكان مازالوا يهتفون: «فيفا زاباتا».

وبعد أكثر من ثمانين عاما على رحيله عاد أنصاره وشكلوا جيشا يحمل اسمه، ويتخذ شعاره دستورا، وأعلنوا الحرب على حكومة الرئيس كارلوس ساليناس، بعد أن أصبحوا مشردين بلا أرض، ولا تعليم، ولا عمل. وفى يناير ١٩٩٤ نجح الفلاحون فى جذب أنظار العالم الذى فوجئ بانتصاراتهم. واستمرت الانتفاضة لمدة ثلاثة أسابيع احتلوا خلالها ثلاث مدن من ولاية «تشيباس» الجنوبية، وأطلقوا سراح ١٧٨ سجينا بعد مهاجمتهم أحد السجون، واعتقلوا عددا من كبار المسئولين من بينهم حاكم الولاية، واستولوا على مبنى الإذاعة، وأشعلوا النار فى المبانى الحكومية، وقطعوا خطوط الكهرباء والهاتف، وطالبوا بتقديم كبار العسكريين للمحاكمة.

انطلقت الانتفاضة فى الوقت الذى بدأت فيه المكسيك تنفذ اتفاقية «النافتا» المعقودة بينها وبين كندا والولايات المتحدة الأمريكية، وتخوف الفلاحون من آثارها السلبية على محصولى الذرة والبن، وهما المصدران الأساسيان لدخولهم. فتنفيذ الاتفاقية يعنى فتح الأسواق المكسيكية أمام السلع الأمريكية. وجاء رد الحكومة على الانتفاضة عنيفا. واشترك فى العمليات سبعة عشر ألفا من الجنود وعشرات من طائرات الهيلوكبتر، وخشى الرئيس كارلوس من نشوب حرب أهلية كما حدث فى جواتيمالا والسلفادور، فاضطر إلى وقف إطلاق النار فى ١٢ يناير، وسحب قواته من مدن تشيباس، وعرض العفو عن أعضاء جيش زاباتا للتحرر الوطنى. وكان سعى الحكومة للتفاوض مع الثوار هو أكبر انتصار حققوه.

وطالب الهنود الحمر باستقالة كارلوس، وتعديل قانون الانتخابات، وإقالة حاكم الولاية وآخرين. وعلى سبيل التهدئة أقال كارلوس وزير الداخلية. وذكر المراقبون أن فشل المحادثات يعنى زحف الهنود الحمر نحو العاصمة، وهو تهديد جاد أكده استخدامهم لأسلحة حديثة، وتمرسهم على حرب العصابات التى تدربوا عليها فى أدغال «لاتكوندون» المحيطة بولاية «تشيباس» وتردد أن الفلاحين يتلقون الدعم

من المتمردين اليساريين في «جواتيمالا». وأن الحكومة المكسيكية ترغب في وضع نهاية سلمية للانتفاضة، في محاولة منها لنفي تقارير جماعات حقوق الإنسان التي تتهم الجيش بارتكاب مذابح دموية. ولعل افظع ما كشفت عنه هذه التقارير فتح النار عشوائيا على نزلاء مستشفى بعد انسحاب الثوار. واستؤنف القتال في نهاية العام بعد تزوير انتخابات ٢١ أغسطس، وتدمير الوضع الاقتصادي، وتكثيف الوجود الأمني في الولاية. وكان لابد للرئيس الجديد ارنستوزيديو الذي خلف كارلوس أن يستجيب لبعض المطالب. وقررت الحكومة مصادرة أراضي كبار الملاك الزائدة عن النصاب المحدد بموجب الدستور، وإعادة توزيعها على الهنود الحمر.

هل نستطيع أن نمحو من الذاكرة البشرية ما اقترفه الآباء المؤسسون للدولة الأمريكية؟.. كان هؤلاء الآباء ـ الذين ذبحوا الهنود الحمر وأحرقوهم، واستعبدوا المخطوفين من أفريقيا وأذلوهم ـ من البيوريتان المتطرفين، معتنقي أشد العقائد البروتستانتية إغراقا في التزمت. والعنصرية الدينية أبشع أنواع العنصرية. وفي الثمانينيات ذهبت صحيفة: «داشوت» الإسرائيلية إلى أن الفلسطينيين «هم الهنود الحمر». وكان كاهانا ـ الذي قتل بيد عربية في نيويورك عام ١٩٩٠ ـ يطالب أتباعه بالقضاء على من يعترض طريقهم. وضحاياهم الأول كانوا من فقراء الزنوج في بروكلين. والصهيونية وليدة الحضارة الأوروبية. وإذا كانت النازية هي الوريث الشرعي لمحاكم التفتيش، ووحشية البيوريتان المتطرفين، واستعمار الأوطان، وإذلال السكان الأصليين.. فإن الصهيونية أعلى مراحل النازية.

وهي بالضرورة ـ تفوقها ضراوة ووحشية. خصالها شاهدة عليها، وأفعالها شاخصة أمام عيوننا.. والحكومة الإسرائيلية تحرم على عساكرها إطلاق النار على المستوطنين المسلحين الذين يقتلون العرب، وعدم التدخل إلا عند نفاذ ذخيرتهم.. حماية لهم. ذلك ما أثبتته التحقيقات الإسرائيلية التي أجريت عقب مذبحة الحرم الإبراهيمي. وتشهد مستوطنة «كريات أربع» التي كان يقيم بها السفاح باروخ جولدشتاين إقبالا شديدا من الصهاينة، للصلاة والرقص حول قبره. وأفتى «دوى ليور» كبير حاخامات المستوطنة بقتل غير اليهود ولو كانوا أبرياء، فلا توجد نصوص تستثنيهم. والقتل عمل من أعمال الحرب «وما من شك في أن الانتقام من غير اليهود عمل أخلاقي»(١).

والدولة الصهيونية - وليس الحاخامات وحدهم - تعتبر نفسها في حالة حرب مع العرب. ذهب إسحق شامير عام ١٩٨٨ إلى أن إسرائيل في حالة حرب مع الفلسطينيين. واعترض إميل حبيبي على التصور اليهودي الذي يعتنق هذه المقولة، أو العقيدة الصهيونية الراسخة.. وذلك قبل إصابة حبيبي بالقلق الفكري: «قد لاتكون هذه هي المرة الأولى التي أعترف فيها جهارا، بالقلق الفكري الذي يلازمني منذ اضطراري إلى الخروج من قفص تلك المسلمات الفكرية التي أكل عليها الدهر وشرب. هذه هي «الصحراء» التي أمضى جيلي الفلسطيني أكثر عمره ضاربا في متاهاتها من حيث ما أصاب تفكيرنا الذاتي من إهمال وانقطاع كسول عما يجري في العالم حوالينا من تغير أسهمنا نحن أيضاً، بكفاحاتنا وبتضحياتنا، في تحقيقه. استمرأنا الحياة داخل أقفاص هذه المسلمات حتى أوهمنا أنفسنا بأن الحرب العالمية الباردة أو الحامية هي سنة الحياة الدنيا! اقنعنا أنفسنا، كل في قفصه الذي حشرنا فيه أو حشرنا أنفسنا فيه، بأنه مامن حقيقة سوى حقيقتنا في هذه الدنيا حتى لم نعد قادرين على مجرد الاستماع إلى الرأى الآخر؛ العديد منا يحاول، صادقا، تفهم الرأى الآخر، ولكن، هل بقينا قادرين على هذا الأمر بعد هذا العمر الطويل نحن والأجيال التي أسهمنا في حشرها في تلك الأقفاص؟!..»(٢).

صرخ إميل حبيبي ـ قبل أن يصاب بالقلق الفكري ـ قائلاً: «لا، وألف لا، ليس ما يجري هنا من حرب، إنما مجرد مذابح ضد شعب أعزل من كل سلاح سوى اليقين بأن لامكان لعيش الإنسان أو موته إلا في وطنه»(٣).

ولم تهز صرخته المعتقدات العنصرية الراسخة. وحتى لو ادّعى الصهاينة أنهم يجنحون إلى السلم، فستدحض تخرصاتهم التجارب المريرة التي خضناها مع عدو لايرحم. ولن نقول مع الشيخ عبدالعزيز بن باز المفتي العام للمملكة السعودية ـ الذي مازال يعتقد أن الأرض مسطحة، ويكذب من يفترى على الله مدعيا كرويتها ـ: «تجوز الهدنة مع الأعداء مطلقة ومؤقتة إذا رأى ولي الأمر المصلحة في ذلك لقول الله

سبحانه وتعالى: «وإن جنحوا للسلم فاجنح لها وتوكل على الله إنه هو السميع العليم»(٤).

كان باروخ جولدشتاين ـ كما يحكى عنه زملاء الدراسة ـ وديعا هادئا، ثم رضع الحقد والضغينة والبغضاء من أثداء والديه وجماعة كاهانا».

قالوا: إنه مجنون!..

تلك عادتهم عندما يريدون تهدئة النفوس بالملمح الإنسانى. فمن غير المتصور أن يقتل عاقل جموع المصلين فى فجر يوم جديد من أيام صومهم، وهم يستقبلون قبلتهم راكعين ساجدين فى حضرة ربهم!!..

فى عام ١٩٩١ قتل بنحاس اسياح ـ أحد مستوطنى «ألون موريه» ـ داعيين فلسطينيين، وحفظ التحقيق بدعوى أنه «غير متزن عقليا»..

بنحاس اسياح.. باروخ جولدشتاين..

هادم حائط المسجد الإبراهيمى.. وغيرهم.. وغيرهم..

لم يكونوا مجانين، وإنما كانوا ينفذون التعاليم. كان جولدشتاين طبيبا، فالتحق بالجيش الإسرائيلى «ليقتل العرب». وفى فيلم تليفزيونى أمريكى من الأفلام التسجيلية لمستوطنة «كريات أربع» تم تصويره فى يناير ١٩٩٤، قال جولدشتاين: «هناك وقت للقتل ووقت للعلاج». وكان يقصد بالعلاج فتح باب «المناورة» لامتصاص الغضب استعدادا لجزرة أخرى. تماما كما يفعل رابين.. وعندما ترجه إلى لبنان مع قوات الغزو الإسرائيلى رفض أن يعالج الجرحى اللبنانيين مرددا تعاليم الحاخامات:

«لايجب إنقاذهم إذا كانوا على وشك الهلاك..

لو تعرض أحدهم للغرق لا تمد له يدا، لأنه هكذا كتب عليه».

وقال حاييم وايزمان عام ١٩٤٨: «عرب فلسطين مثل صخور يهوذا، عقبة يجب إزالتها من دربنا الصعب».

ويقول ناحوم بيهار ـ أحد أعضاء حركة «بوش ايمونيم» الاستيطانية: «كان علينا من البداية أن نلقى العرب فى أى مكان.. الصحراء واسعة.. وبإمكانها استيعاب هؤلاء البرابرة».

ويقول افيشاى رفيف رئيس جماعة امناء إسرائيل وجيل الهيكل فى جامعة تل أبيب: «إنى لاأستطيع أن أتعامل مع العربى بصفته إنسانا»(٥).

ويصور الجنرال رافائيل إيتان العرب فيقول: «إن العرب صراصير دائخة داخل زجاجة مغلقة».

وكان إيتان رئيسا للأركان خلال الغزو الإسرائيلى للبنان عام ١٩٨٢. وأثبت تحقيق رسمى مسئوليته غير المباشرة عن مذابح مخيمى صبرا وشاتيلا.

وعقد اتباع مائير كاهانا الزعيم السابق لحركة «كاخ» مؤتمرا صحفيا فى نيويورك ابتهاجا بمذبحة الحرم. وبرأوا جولدشتاين من تهمة المرض النفسى، مؤكدين على أن إبادة العرب هدف يشاركه فيه أتباع كاهانا.

وانضم جولدشتاين لحركة «كاخ» منذ أن كان طالبا. كان مولده من أب أيرلندى بنزوبهرست بمدينة بروكلين. وكان أبواه متشددين، فربياه ـ وأخويه ـ على التعصب الأعمى، وكراهية من يختلف معهم. وعزلتهم افكارهم المتشددة عن جيرانهم.. حتى اليهود العلمانيين. وكان الصبى يعقص شعره، ويرتدى القلنسوة ذات اللونين: الأزرق والأبيض. ومالبث أن انغلق على عالم غريب. ولم يلحظ أحد لسان النار فى قلبه، وهو يتحول إلى شعلة كراهية وتعطش للدماء. وكان تأثير كاهانا عليه عظيما. ورغم أنه كان طالبا متفوقا تخرج فى جامعة «يشيفا» بنيويورك ـ كما تقول مجلة «تايم» ـ بمرتبة الشرف، إلا أنه كان يجد الوقت للعمل فى تنظيم كاهانا والتدرب على السلاح.

وفى عام ١٩٨١ أرسل إلى جريدة «نيويورك تايمز» يقول: «إنه إذا كانت إسرائيل ترغب فى تفادى أنواع المتاعب التى تعانى منها أيرلندا الشمالية اليوم، فإن عليها بمنتهى الحسم أن تزيح الأقلية العربية إلى خارج حدودها». وبعد حصوله على درجة علمية من كلية طب البرت اينشتاين هاجر إلى إسرائيل عام ١٩٨٣ ليلحق بزعيمه الذى سبقه إليها بسنوات، وأسس حزب «كاخ». وفى إسرائيل تزوج من امرأة من اتباع الزعيم الذى أتم ـ بنفسه ـ مراسم الزواج. وغير جولدشتاين اسمه الأول من بنيامين إلى باروخ، واستوطن «كريات أربع». ولحق به أبواه وأخويه وأخته. وقبل ساعات من ارتكاب جريمته كان يقرأ على أطفاله:

«هكذا ضرب اليهود كل أعدائهم.. وفعلوا ما يشاءون.. لهؤلاء الذين يكرهون».

بعد هزيمة ١٩٦٧ جمع الحاخام «موشى ليفنجر» التبرعات من الطوائف اليهودية الأمريكية لتنفيذ حلمه بعودة اليهود إلى الخليل. وشرع المستوطنون فى الاستيلاء على منازل المواطنين. وأقام ليفنجر أحياء سكنية فى قلب المدينة للربط بينها وبين مستوطنة «كريات أربع». وفى ١٩٧٩ استولت السلطات الإسرائيلية على بيوت العرب ومتاجرهم. كما هدمت عددا من البيوت المطلة على الحرم الإبراهيمى للربط بين «كريات أربع» ومعبد يهودى فى الجهة الشرقية من سوق الحسبة. واستولى المستوطنون على مدرسة أسامة بن منقذ وسموها «بيت رومانو». وفى ١٩٨٣ أقاموا حيا يهوديا كاملا فى قلب المدينة لتغيير معالم الحرم الإبراهيمى. وتعددت المستوطنات فى المدينة لتهويدها تهويدا كاملا، ومن هذه المستوطنات: «تل نقيم»... «بيت حجاى».. «منواح».. «معاليه حافير».. «ليفينيه».. «كرميل».. «عومريم».. «ماعون».. «يهوناداف».. «هاريتيرن».. «بيت يتير». «اشكولوت».. «أدورايم».. «أشاما».. «تيلم».. «عسائيل».. «عيتانئيل».. «سوسيا».

وكانت «كريات أربع» أهمها. وهى التى قادت حملات الاستيطان فى الضفة الغربية طوال السبعينيات. وحصل المستوطنون من الجيش الإسرائيلى على مدافع رشاشة بحجة الدفاع عن النفس، فقتلوا وحرقوا ودمروا ممتلكات الفلسطينيين وأتلفوا مزارعهم. واعترف «ميهود سبرنتيك» الأستاذ بالجامعة العبرية، والخبير الإسرائيلى فى شئون الجماعات اليمينية المتطرفة بأن «الحكومة الإسرائيلية تتسامح مع حركة كاخ وغيرها من المتشددين وتعاملهم برقة ونعومة».

وفى عام ١٩٨٤ نجح كاهانا فى انتخابات الكنيست. ولعب **جولدشتاين** دورا كبيرا فى إنجاحه. وبعد اغتيال **كاهانا** صرح فى أكثر من مناسبة أنه ـ فى يوم ما ـ سيقوم يهودى بحصد أرواح عربية كثيرة انتقاما لمقتل زعيمه. ووفق ما ذكرته: «معاريف» فإن «جولدشتاين» وصل إلى «مغارة الأنبياء فى الحرم الإبراهيمى» مرتديا ملابس الجيش برتبة نقيب، وهو يحمل مدفعا سريع الطلقات من نوع «جليل» وبيده حقيبة سوداء صغيرة بداخلها مسدس صغير وعدة خزائن للطلقات، وعلى بعد عشرات الأمتار من مبنى كتيبة حراسة المغارة القريب، وجه **جولدشتاين** التحية للجنود، وسألهم عن نظام الأمن، وتوجه يمينا إلى قاعة سيدنا إبراهيم حيث تجمع المصلون اليهود احتفالا بعيد «البوريم» وصلى معهم، ثم اتجه يسارا، ودخل قاعة النبى إسحق، ووقف خلف العمود الصخرى العريض المقابل المدخل، وانتظر خمس دقائق كاملة حتى سجد المصلون..

كانوا حوالى خمسمائة..

امتلأت بهم القاعدة عن آخرها

فجأة، أغلق الباب!!..

لا أحد يعلم من الذى أغلقه؟!..

الحرم لا يغلق أبداً.. لا لليهود، ولا للمسلمين. خرج باروخ من خلف العمود. بدأ فى إطلاق النار بشكل منظم. افرغ نحو أربعة خزائن كاملة، والمصلون يصرخون، ويجرون فى كل اتجاه. حاولوا الفرار من أى منفذ. كل المنافذ مغلقة. أغلب الذين نالوا الشهادة كانوا مازالوا ساجدين. ظل السفاح لمدة دقيقتين يوجه سلاحه إلى المصلين. لم تطش طلقة واحدة..

فور انتهاء المذبحة فتحت الأبواب!!..

لا أحد يعلم من أغلقها؟!..

لا أحد يعلم من فتحها؟!..

محمد محمود عبد الرازق

الهوامش

نشرت الفتوى فى الثانى والعشرين من مارس ١٩٩٤ بجميع الصحف الإسرائيلية.

الأهرام، ٢٣ ديسمبر ١٩٩٤.

اليوم السابع، التاسع من مايو ١٩٨٨.

روز اليوسف، ٢٦ ديسمبر ١٩٩٤، نقلا عن جريدة «المسلمون».

يديعوت احرونوت، ٣٠ اغسطس ١٩٩١.

أصدقاء إبداع

الشعر

نستأذن أصدقاءنا الشعراء فى أن نستضيف هذا العدد ثلاثة شعراء ينشرون فى باب (أصدقاء إبداع) لأول مرة، ولعل أصدقاءنا الذين اعتادوا النشر فى هذا الباب خلال السنوات الماضية؛ يقدرون معنا أن التعرف على أصدقاء جدد خير من تكرار النشر لأسماء بعينها، وكل ما نرجوه أن يجدوا فى هذه النماذج الثلاثة ما يؤكد ان المواهب الجديدة لها كل الحق فى أن تأخذ حظها من المساحة المخصصة للنشر إلى جانب الأسماء الأخرى المعروفة.

الشاعر / السعيد السعيد منسى (شربين)، قصيدتك (صور معادة للموت) تحمل بذور موهبة حقيقية لا ينقصها إلا شئ من الصبر والاهتمام بالتجويد والمراجعة، ولسوف ننتظر منك أعمالا أخرى أنضج لتقديمها فى ديوان الأصدقاء .

الشاعرة / عبير نصار (الناصرة - فلسطين):

هلا علمت بأشواقى للقياك

وناديت فى عمق الظلام حبيبتى

الشاعر / أبو معالى على الهادفى (تونس) :

سل الصبر عنى ، وسل الصمود

فإنهما لى صرح وعبادة

وسل ابتسامة الحزين

فقد دونتها على ثغرى شهادة

وسل الأمل

فسوف يبقى لى أمل ، وسعادة

هذا كلام ما زال ينقصه الكثير لكى يكون شعرا ، وليس الاضطراب الإيقاعى هو الخلل الوحيد ، فهناك خلط بين السجع والقافية لعله يعود إلى الخلط بين النثر والتفعيلة ، وهناك استسلام لأول خاطرة ، وهذا الاستسلام لا يصنع شعرا .

منذ البيت الأول يبدو الخلط بين البحور واضحا فى قصيدتك ، فالشطرة الأولى من البحر (الطويل) والثانية من (البسيط) ، ويتحول الخلط فى باقى أبيات القصيدة إلى كسور واضحة ، مما يستدعى ضرورة الانتباه إلى إتقان بحور الشعر التقليدى إن كنت تريد أن تعبر عن تجربتك من خلاله .

الشعراء : محمد عبد الحميد دغيدى (منوف) - جرجس هلال لطفى (البلينا) - أيمن متولى (المحمودية) - أشرف موسى على (القاهرة) - رجب أحمد رجب (كفر الشيخ) - حسن سعد الرشيدى (الغريقة) - محمود عبد الله الجرداوى (الفيوم) - أسامة خيرى القاضى (ملوى) - همام عبد السيد (أبو سمبل) - لمياء عزت حسان (إمبابة) تجاربكم جميعا لا تزال تدور فى أخطاء البدايات لغويا وإيقاعيا وننصحكم بمزيد من الاطلاع الجاد المنظم.

ديوان الأصدقاء

عيناكِ

احمد سيد احمد ناقوس الشرقية

عيناكِ فجرٌ من عبير ..
طيرٌ صغير
طيرٌ
يغنى للسنابل والحدائق
والأثير ..
طيرٌ
يلوّن بالظلال وبالسنا
ثغر الزهور ..
عيناكِ يا فجرى الأخير
عيناكِ يا عمرى القصير

كشعاعِ ضوءٍ ذاب
فى موج الغدير ..
كرحيق عطرٍ
نام ..
فى دفء الشعور ..
عيناكِ يا فجرى الأخير
بدءُ المسيرْ
نبض الضميرْ
نبضٌ به صبح الأمانى
والليالى والدهور

●

اظافر .. تخربش سطح الغياب

محمد عبد الرحيم

(١)
عرفتها...
شفاهها نافذةٌ صمّاء لمْ...
تقرو من قصائدى وتنشد الدفءَ
وترنو لشموسٍ عانقت فجر الظمأ

تنسجُ من شجونها هديةً
أخبارها
أسماء أصدقائها
أوصاف من كان يعانق الخرسْ
تنسجُ من باقاتها وداعها

مكللاً بصمت دمعها

(٢)

ماذا سيبقى بعدها

سوى بقايا ذكريات شاغرة

الصدأ العالق بى «ظلالها»

تشابك الخيوط فى ستائرى

صيفى الذى «تعوينتى»

أصابعى المحترقة

أجراس صمت تنتظر

وأوجه مسافرة

تبغى.. دخان ميتتى

(٣)

كانت هنا...،

ولم يزل فى حجرتى

رمادُ قهوتى

●

قصيدتان

مجدى القوصى (القاهرة)

١ ـ للقمر وجه ....

أحملك على قلبى، أضعك فى عينى، أحضنك برموش حنين، أجوب بك صحارى الكلمات، أعبر بك بحار الظلمات، أطير معك إلى آخر الفضاء وأحملك إلى سادس سماء.

أطعمك، أسقيك، أسمعك، أريك، أفرحك، أريحك، أعطرك، ألونك، أطهرك، أزكيك. معى تأمن، معى تبهى، معى تعيش.

فقط لو سلمت لى ما هو ساكن خلف ضلوعك. فقط لو سلمت لى ما هو كائن فوق كتفيك. فقط لو سلمت لى. فقط لو. فقط.

٢ ـ ووجه آخر

أرميك من أعلى عليين، أنزلك إلى أسفل سافلين، أخفى وجودك عن نفسك، أمحو ذكرك وذكر اسمك، ابعدك إلى البعد ذاته، أنسى العالم انك كنت، أنسيه أنك مازلت.

أسحلك، أقطعك، أشويك، أنفيك، أنسفك، أصفيك، أنهيك، أبيدك، معى تخاف، معى ترهب، معى ترعب، معى تهلك.

إلا... إذا سلمت لى ما هو خلف ضلوعك. إلا إذا سلمت لى ما هو كائن فوق كتفيك. إلا إذا سلمت لى. إلا إذا إلا.... وإلا ....

القصة

يعلم القراء الأعزاء بلاشك أننا نرحب برسائلهم، بل وننتظرها بشوق؛ فهذه الرسائل هي الصدى الذي يحدد لنا مدى عمق صوتنا وصدقه ودرجة وصوله إلى القراء. وليس سراً أننا نستفيد من بعض اقتراحات القراء ونعمل على تنفيذها إذا وجدنا أنها تتفق مع خط «إبداع».

أما كتاب القصة - الذين يتزايدون يوماً بعد يوم - فترحيبنا بهم وبما يبدعون ليس مجال شك كذلك.

ومن الصعب - بل من المستحيل - أن تتسع صفحات المجلة لكل قصة لنا عليها ملاحظة أو أكثر، ولو أننا اكتفينا بنشر أسماء أصدقائنا كتاب القصة لاحتاج ذلك إلى صفحات كثيرة.

من هنا نحرص على إيراد الملاحظات التى نجد أنّ عدداً كبيراً من الكتاب الشبان يحتاجون إلى أن ننبه إليها، واضعين فى اعتبارنا أن الجميع سيستفيدون منها.

ولنأخذ على سبيل المثال مشكلة الخطأ فى اللغة أو تركيب الجملة العربية أو الوقوع فى أسر الركاكة الشائعة هذه الأيام، أو مشكلة المباشرة أو التقابل الساذج بين الغنى والفقر والحب والكراهية.. إن هذه الأخطاء تفسد العمل الفنى، بل لاتنتج فناً.. ولذلك فنحن نكرر التحذير منها، ويرد هذا التحذير عادة ونحن نناقش كاتبا بعينه، ولكن ليس معنى ذلك أن الآخرين غير مطالبين بأخذ هذه المسائل مأخذ الجد .

ولكى نزيد الأمر إيضاحاً نورد بعض الأمثلة:

الرسالة الأولى

سلوى فؤاد عبدالله

المعادى

تعتب الصديقة سلوى على «إبداع» أنها لاتهتم برسائلها وقصصها.. ولن نحدثها عن افتقاد قصتها الأخيرة للعناصر الأساسية كتطور الأحداث ورسم الشخصيات، فهذه العناصر مفتقدة بالطبع إذا كانت الكاتبة تصر على أن تكتب جملها هكذا:

«الطريق أمامى طويل طويل برغم أننا عدوناه معاً كثيراً وكان قصيرٌ قصير» والضمتان وضعتهما الكاتبة. أو تقول «الوزيكرسى» أو «تنهو بذاك العناق وتتساقط الأوراق، ليس شجارٌ» والضمتان أصرت عليهما هنا أيضاً ، أو «برغم أن عيناها مغلقتان إلا أنى أراها أوسع من هذا العالم كله» وهكذا.

●

البريق

السيد التحفة

شبراخيت - البحيرة:

يقول الكاتب إنه كان قد أرسل قصته من قبل «ولكن ما أن ارسلت بالبريق حتى قمت بإجراء بعض التعديلات فيها نظراً لأن هذه القصة بالذات لها تقدير خاص لدى!!» وعلامتا التعجب من عند الكاتب.

القصة أقل من نصف صفحة، ولا اعتراض لنا على الحجم:فالكاتب المقتدر يكثف فى سطور مالايستطيعه غيره فى صفحات.. ولكن هذه القصة تقول إن بطلها أعجب بفتاة تلبس نظارة سوداء، وظن أنها تبادله

الإعجاب، ولكنه يكتشف حين تخلع نظارتها أنها عمياء!!! وعلامات التعجب هذه المرة من عندنا.

ولابأس أن نذكر الكاتب الصديق ان الفنان العظيم تشيكوف كتب فى بداية حياته الأدبية قصصا من هذا النوع مثل «الحرباء» التى تصور تلون رجل حسب المواقف، أو قصة «الحادث» عن الشاب الذى يملأ الدنيا صخباً ويطلب من الناس أن يهنئوه فقد أصبح مشهوراً؛ لأن اسمه ورد فى الجريدة فى حادثة. ولكن تشيكوف كان يطلب من قرائه أن ينسوا هذه القصص الفاقعة.. لقد امتلأت حياتنا بالمفاجآت بحيث تصبح قصة صديقنا باهتة إلى حد كبير، وليس لها قيمة فنية.

●

مقطع من أغنية قديمة

على الشوكى

الإسكندرية

هذه أيضا قصة لاتزيد عن نصف صفحة، وتفتقر إلى الصدق الفنى، قد يكون ما يقوله الكاتب صحيحا عن هذا الشحاذ الذى يسأل الناس فى الشارع ورفيقه بطل القصة الذى لايسأل برغم جوعه، ولكن غير الصحيح أن يرد على ذهن البطل «كان بوده أن يعطى صاحب الطريق الذى يقاسمه الشارع شيئاً يعينه على قرقرة البطن» ثم هذه النهاية المتكلفة عن الأغنية الوطنية.

●

الكهنة

احمد محمود عفيفى

الكاتب الفاضل يسمى هذا «الكلام» قصة، ولكننا سنحتكم إلى القراء فنورد سطوراً من البداية بالترتيب نفسه الذى وضعه الكاتب:

«فى الزمن القريب القريب، عند كبد المدينة، يقبع القصر.

العهدة تائهة!! والراوى برئ!!

هامان: صانع الطقوس، زعيم القصر، صاحب الخزانة، واهب الندوات، عاشق المسرح/ الترحال، جالب الهدايا، حامل نظارتى: القراءة/ الابتسام

هامان يستطيع الكتابة حتى حدود اللقب «عنليبى» الصوت، يقتحم الآذان، يجتنب الولاة/ المنابر/ الوفود تشكر الطائى هامان، الورق يبتسم. الحروف/ الشطرات الجريحة تتزركش تحت الصورة، الصورة هادئة راضية!»

ولايتوهم القارئ أن هناك أى موقف فى «القصة» أو أن حدثا سيتحرك، فكلها هكذا بفواصلها وشرطها المائلة وعلامات تعجبها.

●

عقد عقيق

محمد إبراهيم طه

بنها

بطل هذه القصة المكتوبة بلغة جيدة وراويها طبيب يشكو من أن أطفاله يموتون قبل «السبوع» لأن اللبن يجف من ثدى زوجته، هكذا يبدأ قصته، ولكنه ينتقل فجأة ليقول:

«وكنت صغيراً حين كانت تقابلني في نهايات الشوارع المسدودة والحارات فتفتح ذراعيها وتأخذني لدارها في الخلاء، وأستسلم لحكاياتها عن الحيض والحسد والنفاس»

فهل هذا يجوز؟ هل تحكي العجائز للأطفال عن الحيض والنفاس؟ ليس هذا فحسب؛ فالراوي الذي يعمل طبيبا منذ ثماني سنوات لايستطيع أن يتخلص من سطوة خرافات هذه العجوز عليه، وفي النهاية يبحث عن عقد العقيق لأن العجوز قالت له - وصدق - إن من يلبسه لايموت.. ولله الأمر!

●

حجرة الإنعاش

محمد أحمد الشافعي

طنطا

أخرنا الحديث عن هذه القصة التي كنا على وشك أن نجيزها للنشر، لولا أن الكاتب أفسدها حين أصر كما يقول في رسالته «أن يوجه تحذيراً لشخص معين: لعل هذا الرجل يرعوى عن ظلمه ويطامن من تكبره وتجبّره»

وهكذا جاءت القصة موعظة مباشرة بعيدة تماماً عن أن تكون قصة، ووقعت في أسر الواقعية فتحدثت عن حرب الكويت وصدام حسين وجريدة الوفد.

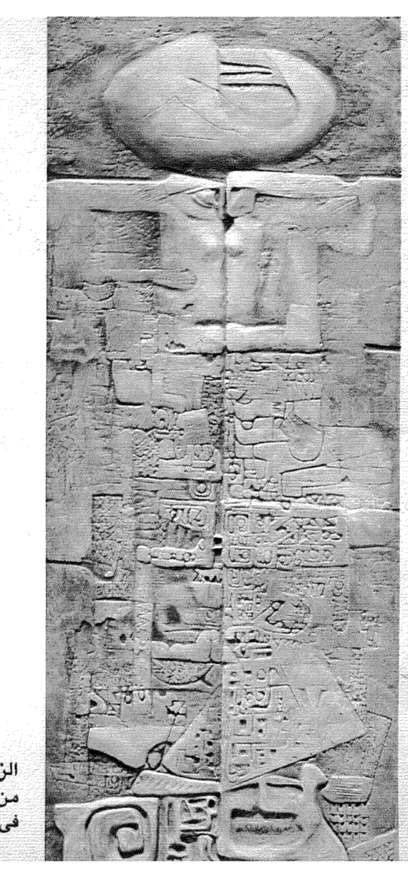
والمؤلف يبعث بهذه الرسالة المباشرة لأستاذه الذي اكتشف زيفه، ويذكر أن هذا الأستاذ هو صاحب الوشاية المعروفة.

صحيح أن المؤلف يسلك سبيل أديبنا الكبير نجيب محفوظ في «المرايا» ولكن الفرق كبير بين تناول نجيب محفوظ للشخصيات حيث يضعها في ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ويلتمس لها العذر؛ لأنه فنان كبير، وبين تناول الأستاذ الشافعي لشخصياته حيث يكيل لها التهم والسباب ويسرف في ذلك غاية الإسراف.

ولم يكن الكاتب موفقاً أبداً حين ذكر أن هذا الأستاذ هو صاحب الوشاية المعروفة ظنا منه أن ذلك يمكن أن يجيز نشر القصة.. يالها من قضية معقدة.. ألم يلخذ على أستاذه سلوك مثل هذا السبيل؟

وإلى لقاء متجدد أيها الأصدقاء.





الزلزال - تجسيم ملون
من أعمال الفنان أحمد شيها
فى معرضه المقام حاليا بمركز الهناجر

إبداع

العدد الرابع • ابريل ١٩٩٥

الفيلسوفة اليهودية حنا أرنت
تواجه هتلر وهرتزل

مراد وهبه • سعدى يوسف

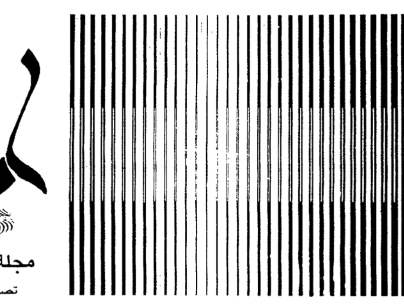
صلاح ستيتيه • جاك لاكاريير

محمد صدقى • سعيد الكفراوى

[illegible] الخرجى • وليد [illegible]

• آخر حديث لسلمان رشدى

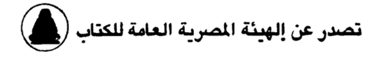
• لوحات الفنان السودانى حسان على أحمد



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص . ب ٦٣٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة • أبريل ١٩٩٥ م • ذو القعدة ١٤١٥هـ

هـذا العـدد

الغلاف الأمامي الفيلسوفة حنا أرنت

أحمد عبد المعطى حجازى

صمت النقاد

هاهى ثلاثة شهور تمر على بداية العام، دون أن نلقى على نشاطنا الثقافى نظرة نشهد فيها له أو عليه، كما تعود الناس أن يفعلوا فى نهاية كل موسم، فيقيسوا ماجمعوا بما كانوا ينتظرون، ويجعلوا تجربتهم فى الموسم الذى انقضى زاداً وخبرة يتجنبون بهما العثرة ويضاعفون المحصول.

لكننا انشغلنا طوال هذه الشهور الماضية بموضوع واحد خصصنا له الأعداد الثلاثة الأخيرة من المجلة، فلم يتح لنا فى بعض الأحيان متسع فى الوقت أو من الصفحات ننشر فيه بعض أبوابنا الثابتة.

صحيح أننا واظبنا دائماً فى متابعاتنا الشهرية على أن نعرض وجوها من نشاطنا فى المسرح، والسينما، والنشر، والفنون الجميلة، والموسيقى. لكن هذا لا يغنى عن نظرة شاملة نقيس فيها إنتاجنا الثقافى فى العام كله إلى حاجاتنا الروحية والعملية، فنتجاوز سؤال الجودة والرداءة، على ضرورته وأهميته، إلى سؤال الهوية

والمسئولية والغاية والجدوى، وهو السؤال الذى يتيح لنا أن نتمثل ثقافتنا القومية كما يجب أن نتمثلها، تعبيراً أصيلاً عن وجود أصيل.

.هذه النظرة غائبة للأسف، سواء فى الإنتاج أو فى نقد هذا الإنتاج. فلا يزال النشاط الثقافى فى معظمه أعمالاً مفردة متوسطة القيمة فى أفضل الأحوال، لا يصدر فيها المبدعون عن هموم مشتركة، ولا يبحث فيها النقاد عن خيط جامع أو جذر عميق.

وما دام الإنتاج الثقافى يتم بعيداً عن الرقابة الداخلية المتمثلة فى ضمير المبدع الأخلاقى والمهنى، وعن الرقابة الخارجية المتمثلة فى شهادات النقاد وأحكامهم، فقد أصبحت الثقافة بضاعة مغشوشة أو عبثاً صبيانياً تستخدم فى تبديد الوقت وتزييف الأسماء وتزويق الواجهات.

وما دام الإنتاج الثقافى قد صار إلى هذا المصير، فمن المنطقى أن يفقد جمهوره. أقصد الجمهور الجاد الذى يواجه الموت والوحشة والفقر والطغيان والعجز والاغتراب، فيلجأ إلى الشعر والرواية والعلم والفلسفة والمسرح والموسيقى والنحت والعمارة والرقص والتصوير يبحث فيها عن معنى للحياة وسبب للثقة فى المستقبل ونسب يشده إلى الآخرين.

وقد يرى البعض أن جمهور الرداءة والابتذال أكبر من جمهور القيمة والجودة، كما فى جمهور المسرح التجارى الذى لا يقارن به جمهور المسرح الجاد، وكما فى

جمهور الأغانى السوقية الذى تراجع أمامه جمهور **أم كلثوم وعبدالوهاب**..

والحقيقة أننا نخلط أحياناً بين الرواج الشديد والجمهور الواسع.

الرواج إقبال على سلعة تلبى حاجة وقتية فى ظرف عابر. والغالب أن يقبل الناس على هذه السلعة بضغط خارجى لا بدافع داخلى، ولهذا تلعب الدعاية فى ظاهرة الرواج دوراً خطيراً. وقد تبلغ السلعة ذروة الرواج اليوم وتنزل فجأة إلى حضيض الكساد غداً. والذين يقبلون على شراء هذه السلعة الرائجة لا يقصدونها هى بالذات، بل هم يبحثون عن شيء لا يعرفونه أو يرغبون فى امتلاك ما لا يحتاجون إليه.

أما الجمهور فشيء آخر، لأنه ليس مجرد أفراد،وإنما هو جماعة لها شخصيتها وذوقها ومطالبها المادية والروحية التى يلبيها إنتاج له قيمة تتميز بحد معقول من الموضوعية والثبات.

وقد سمعنا أن أغنية سخيفة عارية من كل قيمة ظهرت قبل بضع سنوات فحققت أرباحاً بلغت ملايين الجنيهات. لكن هذه الأغنيه ما لبثت أن اختفت كأنها منديل ورقى من تلك التى يستعملها المزكومون، على حين بقيت الألحان الجيدة تسمع كأن أصحابها من الشعراء والملحنين والمطربين الراحلين قد نفضوا منها أيديهم بالأمس. وكذلك نرى فيما تركته الثقافات القديمة للإنسانية ما أبدعه الشعراء والفنانون والمفكرون.

وكما يترفع الجمهور الجاد على الإنتاج الردىء المبتذل ويبتعد عنه، يعتزل المبدع الحقيقى هذا الزحام وينأى عنه بنفسه ويضن بإنتاجه، فربما أنتج فى معتزله الروائع، وربما انطوى حتى ذبل.

وينبغى أن أصارحكم فأقول إننا مهددون بهذه الأخطار. بل ينبغى أن أصارحكم فأقول إن ما كان محض تهديد أصبح خطراً واقعاً ملموساً. فقد مرت بنا سنوات قمعت فيها الحريات وخاصة حرية التفكير والإبداع، وخابت الآمال فانفرط عقد الجماعة، ولم يعد للثقافة دور أو معنى، وأصبح الكل باطلاً وقبض الريح، فالمنتج والمستهلك والناقد جميعاً يدورون فى عدمية كتلك العدمية التى صورها لنا **يوسف إدريس** فى درته الفريدة «الفرافير».

لا أنذر بشىء سوف يقع، بل أهيب بالشعراء والكتاب من الفنانين والمفكرين والنقاد المصريين والعرب جميعاً أن يخرجوا ويخرجونا معهم مما وقع بالفعل.

إننى أبحث حولى عن طريق للخلاص فلا أرى إلا الثقافة، فهل نجد فى إنتاجنا الثقافى الراهن ما يبعث على الطمأنينة والثقة؟ أم أننا نجد على العكس ما يثير القلق والإشفاق؟

هل نحن راضون عما أنتجناه فى الأعوام الماضية كماً وكيفاً؟ فما هو إذن هذا الإنتاج؟

نحن لا نملك إحصاءات ولا دراسات جادة مسئولة تساعدنا على الحكم الصحيح.

ولو حكمنا بتجاربنا ومشاهداتنا اليومية، لكنا أبعد ما نكون عن الرضا والاطمئنان.

أما آن الأوان للنقاد أن ينطقوا بعد صمت طويل؟!



النـــاســك

إلى صلاح عبد الصبور

يرحل الشعراء

واحداً، بعد آخر، فى آخر الليلِ

لم يحملوا معهم غيْرَ زاد القفيرِ

وتذكرةٍ لم تؤرَّخْ...

أقولُ لهم: لاتحثُّوا الخُطى

انتظروا ساعةً حَسْبُ، ياإخوتى...

نحن فى آخر الليل،

لكنهم يرحلون. . .

. . . .

. . . .

. . . .

السماءُ ليست مدلهمَّةً. الغيومُ فقط هى التى تهبط عميقاً. ســوداً تبــدو

ورمادیةٌ.الفجر ملتبسٌ، لكنه الفجر. أقولُ لغيمةٍ تتردّدُ بيضاءَ فى زاويةٍ من السماءِ: أنتِ لى، أيتها المتهلِّلة المهلَّلة. كنتُ انتظرتكِ طَوالَ الليل، بينما أنتِ تحت الوسادةِ، تجذبين خُصلاتى وتمسِّدين. إذاً، ستظلين معى. وحيثما تكونى أكُن. سأقولُ: إن السماء صافيةٌ. . . . . سأقول: النهارُ أنتِ.

صباح الخير أيها الفتى!

يرحل الشعراء
واحداً، بعد آخر، فى آخرِ السطرِ. . . .
كيف انتهيتم الى النقطة الصِّفرِ؟
كيف انتهيتم؟
وأين تركتم قناديلنا، ورءوسَ الجبال؟
ألم تنظروا، لحظةً، فى عيون القططْ؟
نحنُ فى آخر السَّطرِ
لكنكم ترحلون. . .
. . . .
. . . .
. . . .

هذا الجبلُ الذى لايُحَدُّ. هذا الجبلُ الذى نعرفُ. سوف ألتقطُ فى قُنَّته ذَرْقَ النسورِ، والعسَل. الأزهارُ بلا أسماء. كذلك خيوطُ النبع، والذبابُ التى تستافُ روائحَ القرى. ثمةَ الممَرات: دروبُ الماعزِ والمهرِّبين. الجنودُ ليسوا ضيوفَ الجبل. قبر الولىِّ يَنْعَمُ بخضرة شرائطه. ومن بيوتٍ نجهلُها تأتى نسوةٌ وأطفالٌ، بالخبز والشموع.

صباح الخير أيها الجبل!
يرحل الشعراء
واحداً، بعد آخرَ، فى آخرِ الغصن. . .
لا!
كيف تمضون عنى؟
ألم نجتمعْ، مرةً، حول مائدة النُّسْغ؟
كنا نقولُ: لنا رِعشةُ الماءِ
كنا نقولُ: العروقُ لنا، والخريفُ الذهبْ
ونقول: لنا أوّل الغصنِ.
لكنكم ترحلون. . .
. . . .
. . . .
. . . .

مباركة انتِ أيتها الشجرةُ. مباركةٌ أيتها المزهرةُ بريش الطاووسِ، وعُرْفِ الهُدهدِ. مباركة جذوركِ حيث يبيضُ النملُ. القنفذُ يَطُوّفُ بكِ سارياً مع النجم. ومن اغصانكِ تَصير الجنادبُ. هكذا فى الليل الإثْمَدِ تستروحين الفردوس. وفى النهارِ الذهبِ تستقطرين الفضةَ. لأقُلْ: انتِ شجرتى الأولى. كوخى وتابوتى، والتاجُ الذى أعتمِر.

صباحَ الخير، أيها الشِّعر!

لن أعاتبكم
لن أودِّعكم ببياض الكحولِ.

ولن أنحنى حينما تَهْدُرُ العاصفةْ. . .
سأظل أرددُ أسماءكم
وسماواتِكم.
سأكونُ الأمينَ على ما تركتمْ.
أكون أميرَ الهباء. . .

وفى الليلِ
فى آخرِ الليلِ
تأتى إلىّ الطيورُ
وتأتى ذئابُ البرارى مبللةً بالندى
وتأتى الغزالةُ. . .
. . . .
. . . .
. . . .
فى آخر الليلِ
يأوى إلى غارىَ السبعةُ الشُّعراء. . .

مراد وهبه

بوليتيكا المنطق عند ابن رشد*

* ألقى هذا البحث فى «المؤتمر الدولى الخاص عن ابن رشد والتنوير» الذى انعقد فى القاهرة فى الفترة من ٥ ـ ٨ ديسمبر ١٩٩٤ .

فى المؤتمر الدولى الفلسفى الثالث الذى انعقد فى عام ١٩٨٠ ضمن سلسلة من المؤتمرات الفلسفية الدولية فى القاهرة قدمتُ بحثاً بعنوان «العلم الثلاثى» وقصدت منه تأسيس علم واحدهو خلاصة ثلاثة علوم وأعنى بها: الفلسفة والفزياء والسياسة. بيد أن هذه الخلاصة لاتعنى حذف العلوم الأخرى، وإنما تعنى رد العلوم الطبيعية إلى الفزياء على الإطلاق والفزياء النووية على التخصيص. ورد العلوم الاجتماعية والانسانية إلى السياسة ليس بمعنى نظام الحكم وإنما بمعنى علاقات القوى الدولية. أما الفلسفة فوظيفتها تكوين رؤية كونية تستند إلى الفزياء والسياسة.

أما عنوان بحثى فى هذا المؤتمر فهو «بوليتيكا المنطق عند ابن رشد»، وهو عنوان يومئ إلى إلحاق المنطق بالسياسة. ويستند فى تبرير هذا الالحاق إلى ابن رشد. بيد أن هذا التبرير لايعنى اتخاذ ابن رشد نموذجا لهذا الإلحاق، وإنما يعنى ان تأسيس ابن رشد لبوليتيكا المنطق إنما هو تتويج لمحاولات سابقة بدأت مع السوفسطائيين. فقد نشأ المنطق، عند هؤلاء، فى إطار الحجج المتناقضة، أى تأييد القول الواحد ونقيضه على السواء مسايرة لما شاع فى عصرهم، أى فى النصف الثانى من القرن الخامس قبل الميلاد، من جدل سياسى لاينشد سوى الإقناع والتأثير الخطابى. وقد نسب إلى بروتاغوراس قوله إن السوفسطائيين يعلمون الإنسان كل مايختص بشئون الدولة حتى يمكنه أن يكون سلطة مؤثرة فى إدارة هذه الشئون، أو بالأدق أن يكون سياسياً بارزاً(١). ومن ثم كان هذا النوع من التعليم هو مصدر قوة السوفسطائيين فى أثينا.

ثم جاء أرسطو وعرَّف الإنسان بأنه حيوان سياسى بطبعه، وقسّم البشر فى كتاب «السياسة» إلى

أحرار وعبيد. وصاغ هذه القسمة الثنائية فى قضايا كلية ضرورية فقال «كل يونانى هو بالضرورة حر» و «كل أجنبى هو بالضرورة عبد». وما على المنطق إلا أن يعلمنا كيفية صياغة هذه القضايا الكلية الضرورية، وذلك استناداً إلى معنى «الماهية» التى ينبغى أن تكون موضوع العلم أياً كان، وأن مايزيده الجزئى على هذه الماهية إنما هو آت من المادة المحسوسة التى لاتدخل فى العلم.

وابن رشد يساير أرسطو فى ربط المنطق بالسياسة ولكن ليس فى إطار القسمة الثنائية بين اليونانى والأجنبى، وإنما فى إطار القسمة الثنائية بين الجمهور والراسخين فى العلم. بيد أن هذه القسمة الثنائية، وإن كانت تقليدية فى الفكر الإسلامى، إلا أن هذه هى القضية الأساسية فى منطق ابن رشد. فالمنطق، عنده، منطقان: منطق الجمهور وهو منطق الاستقراء، أما منطق الراسخين فى العلم فهو منطق القياس. يقول «والاستقراء أظهر إقناعاً من القياس، إذ كان يستند إلى المحسوس ولذلك كان استعماله أنفع مع الجمهور، وهو أسهل معاندة. والقياس بعكس ذلك أقل نفعاً وبخاصة عند الجمهور، وأصعب معاندة، ولذلك فإن استعماله أنفع مع المرتاضين فى هذه الصناعة»(٢). ويقصد بالمرتاضين الراسخين فى العلم.

ولكن من حيث مرتبة الشرف فإن ابن رشد يؤثر القياس على الاستقراء، يقول «والقياس هو أشرف في هذه الصناعة من الاستقراء» (٣). وهو يقصد هنا القياس البرهانى أو البرهان الذى يؤلف من مقدمات صادقة أولية» وذلك على الضد من القياس الجدلى الذى يؤلف من المشهورات»، والقياس السوفسطائى الذى «يؤلف من المقدمات التى يظن بها أنها مشهورة وليست مشهورة أو يظن بها أنها صادقة وليست بصادقة»(٤).

وعلى الرغم من هذه القسمة الثنائية بين الاستقراء والقياس إلا أن ابن رشد لاينظر إليهما على أنها قسمة تنطوى على انفصال طرفيها، وإنما على اتصالهما، وهو يدلل على ذلك بأدلة خمسة:

الدليل الأول أن المقدمات الكلية التى يستند إليها القياس لاطريق لنا إلى العلم بها إلا بالاستقراء، لأنه إذا لم يكن لنا سبيل إلى الاستقراء لم يكن لنا سبيل إلى العلم بالمقدمات الكلية، وإذا لم يكن لنا سبيل إلى معرفة المقدمات الكلية لم يكن لنا سبيل إلى البرهان (القياس اليقينى)(٥).

والدليل الثانى مشتق من حديثه عن المشهورات، إذ يقول «إن من المشهورات ماهى عند العلماء والفلاسفة من غير أن يخالفهم الجمهور»(٦). ثم يزيد الأمر إيضاحا فى حديثه عن الشك فى المشهورات فيقول : «إن أسباب الشك محصورة فى ثلاثة أصناف منها مايضاد الفلاسفة فيه بعضهم بعضا - مثل الجزء الذى لايتجزأ. ومنها مايضاد الجمهور فيه بعضهم بعضاً - مثل ما يرى بعضهم فى أن الغنى آثر من الفقر، ويرى بعضهم أن الفقر آثر من الغنى. ومنها ما يضاد الفلاسفة فيه الجمهور - مثل مايرى الفلاسفة أن الفضيلة مع سوء العيش والخمول آثر من جودة العيش والكرامة مع فوات الفضيلة والجمهور يرون خلاف ذلك»(٧)

ويبين من هذا النص أنه اذا كان التضاد جائزاً بين الفلاسفة، وبين الجمهور فهو أيضا جائز بين الفلاسفة والجمهور. ومن ثم فالتضاد وارد، عند ابن رشد، كظاهرة انسانية، وليس كظاهرة محصورة بين صنفين معينيين من البشر.

والدليل الثالث أن المعانى الفلسفية منقولة عن المعانى الواردة عند الجمهور مثل لفظ الجوهر ولفظ الموضع ولفظ الجدل، فعن الجوهر يقول **ابن رشد** «هذا الاسم عند المتفلسفين هو منقول عن الجوهر عند الجمهور، وهى الحجارة التى يغالون فى أثمانها. ووجه الشبه بين هذين الاسمين أن هذه لما كانت إنما سميّت جواهر بالإضافة إلى سائر المقتنيات لشرفها ونفاستها عندهم، وكانت أيضا مقولة الجوهر أشرف المقولات سميّت جوهراً»(٨).

أما عن لفظ الموضع فيقول «فما يدل عليه اسم الموضع عند الجمهور هو المعنى الذى نقل منه هذا الاسم إلى ماهنا فإنه يلزم أن يكون بين المنقول إليه الاسم فى الصناعة والمعنى الجمهورى شبه ما»(٩).

أما عن لفظ الجدل فيقول «ولما كان اسم الجدل عند الجمهور إنما يدل على مخاطبة بين اثنين يقصد كل واحد منهما غلبة صاحبه بأى نوع اتفق من الأقاويل نقل هذا الاسم إلى هذا المعني»(١٠).

والدليل الرابع أن ابن رشد فى حديثه عن الجدل يكشف عن اتصال ما بين الفلاسفة والجمهور . يقول «إن الاتصال بين الجمهور والفلاسفة يتم عن طريق الجدل . فالجدل يستند إلى المقبولات لإقناع الجمهور ، ثم هو يفيد فى العلوم الفلسفية لبيان وجهتى النظر فى كل مسألة لإجراء حوار بينهما . ثم هو يفيد فى الوصول إلى المبادئ الأولية.

أما الدليل الخامس والأخير فهو أن الجمهور لا يلتفت إلا إلى الفيلسوف على الرغم من هجومه عليه، إذ هو والفيلسوف يبدآن بالمشهورات(١٠).

والسؤال إذن

إذا كان ثمة اتصال بين الفلاسفة والجمهور فلماذا يتحدث ابن رشد عن الانفصال بين الفلاسفة والجمهور؟ ليس فى الإمكان الجواب عن هذا السؤال المشكل إلا إذا ميزنا بين وضعين أحدهما وضع قائم Status quo والآخر وضع قادم Pro quo أى رؤية مستقبلية.

تفصيل ذلك:

إن الانفصال قائم، تاريخياً، بين الفلاسفة والجمهور. ففى محاورة **أوطيفرون** يقول **أوطيفرون** إن المدعى العام يعلم أن التهم الموجهة إلى **سقراط** تلقى استحساناً وقبولاً من العالم برمته، أى من الجمهور(١١).وإثر إعدام **سقراط** تشتت النابهون من تلاميذه ومن بينهم أفلاطون الذى غادر أثينا وعاد إليها بعد ثلاثة عشر عاما وأنشأ «الأكاديمية»، وكتب عند مدخلها «لايدخل هنا إلا كل عالم بالهندسة»، ومن ثم انفصل عن الجمهور. أما **ابن رشد** فيقول إن النبى يترجم الصور الحسية إلى رموز حتى يمكن للجمهور أن يفهم النص الدينى. أما الفلاسفة فقادرون على التأويل الحق. ولكن عليهم أن يعلنوا أن هذا التأويل الحق لايقدر عليه إلا الله. ومن ثم تثار إشكالية الحقيقة عند **ابن رشد** على النحو الآتى:

إذا كانت الاشكالية تنطوى على تناقض فماهو التناقض الكامن فى إشكالية الحقيقة؟

التناقض يومئ إليه تعريف **ابن رشد** للتأويل بأنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية» (١٢). ومن هنا نفهم تحذير **ابن رشد** للفلاسفة من الإعلان الصريح عن هذا التناقض بين ماهو حقيقى

وماهو مجازى. ومما يزيد الأمر إيضاحاً عن هذا التحذير أن الفيلسوف لم يكن معترفاً به فى عصر **ابن رشد**، إذ إن الاعتراف كان محصوراً فى الفقيه والسياسى. ولهذا فإن **ابن رشد**، كردِّ فعل، يعطى الصدارة للفيلسوف مع أنه مساوٍ للمشرع فيمتنع توهم امتلاك الحقيقة المطلقة من قِبل المشرع، أى من قبل السلطة السياسية. وإذا امتنع توهم امتلاك الحقيقة المطلقة تحولت الحقيقة إلى مجرد معرفة قابلة للتطور. وفى هذه الحالة لن يكون من حق أحد أن يكفر الآخر بحجة أنه ينفى الحقيقة المطلقة، وبالتالى فإنه يخرج على الإجماع. والإجماع تلازمه القطعية أى الدوجماطيقية. يقول ابن قائد النجدى «ومن جَحَدَ مالا يتم الإسلام بدونه أو جَحَد حكماً ظاهراً أجمع على تحريمه أو حله إجماعاً قطعياً أو ثبت جزماً كتحريم لحم الخنزير أو حل خبز ونحوها كفر»(١٣).

ويبين من هذا النص أن القطعية جوهر الإجماع. وإذا كانت القطعية تنفى الرد عليها بالبرهان فالقطعية مانعة من إعمال البرهان، وبالتالى فإن التكفير تهمة موجهة إلى مَنْ يخرق الدوجماطيقية. وهكذا يتميز **ابن رشد** عن **ارسطو** فى إدخاله مقولة التكفير فى مجال المنطق كمقولة مع بيان أنها مناقضة للتأويل. ولهذا فأنا لاأتفق مع كل من **جوتييه وجيلسون** فى زعمهما أن **ابن رشد** لم يأت بجديد فى المنطق. ذلك أن المنطق، عند **ارسطو** ، يخلو من مقولتى التكفير والتأويل لأنه يخلو من القسمة الثنائية بين الراسخين فى العلم والجمهور، والتى تنطوى على إشكالية، أى على تناقض بين الاتصال والانفصال بين هذا وذاك.

والسؤال اذن:

هل فى الإمكان رفع الاشكالية التى تنطوى عليها هذه القسمة الثنائية وبالتالى رفع مقولة التكفير؟

فى إطار وضع قادم الرفع ممكن. وقد تصور **ابن رشد** معالم المدينة المثالية فى ثنايا مناقشته لجمهورية أفلاطون». ففى مدينة ابن رشد يمارس الجمهور منطق القياس بعد أن كان محصوراً فى منطق الاستقراء على نحو ماهو وارد فى كتاب «الجدل»

والسؤال: كيف؟

جواب **ابن رشد** أنه إذا كانت غاية الإنسان متعة الحواس فإن الإنسان يكون قريباً، فى هذه الحالة، من مجال الأفكار غير المفحوصة وهى التى ترادف، بلغة العصر، «المحرمات». ومعنى ذلك أن الوقوف عند المنع الحسية ينمّى «المحرمات» و**ابن رشد** فى محاولته تحديد ماينبغى أن تكون عليه غاية الإنسان يقول عن آراء المتكلمين فى هذه المسألة أنها معادلة لرأى الجمهور. وبذلك يساوى **ابن رشد** بين المتكلمين والجمهور(١٤). ذلك أن المتكلمين يرون أن ليس ثمة غاية للإنسان إلا مايحددها له الله. والذى أفضى بالمتكلمين إلى هذه النتيجة هو حرصهم على الدفاع عن صفات الله كما وردت فى القرآن إلى الحد الذى يرون فيه أن الله قادر على أن يفعل مايريد. ولهذافالأشياء كلها ممكنة. فالإنسان إذن ليس هو الذى يحدد غايته وإنما هو الله، والمتكلمون، فى هذا الرأى، لايختلفون عن الجمهور. ومن ثم يمكن القول بأن استبعاد المتكلمين ضرورى إذا أردنا تحرير عقل الجمهور، ومن شأن هذا التحرير أن يدفع الجمهور إلى مستوى الفلاسفة. ولا أدل على ذلك من أن **ابن رشد**، فى مدينته المثالية، لايرغب فى المحافظة على التقسيم الطبقى، وبالتالى يمكن القول بأنه لم يكن راغباً فى إبعاد الجمهور عن مجال الفلسفة ولكن بشرط ألا ينغمس الجمهور فى المتع الحسية، لأن من شأن هذه المتع أن تمنع الإنسان من التحكم فى ذاته. ومعنى ذلك

أن التحكم فى هذه المتع يسمح للإنسان بمجاوزة ماهو حسى إلى ماهو عقلى، اى بمجاوزة ماهو خطابى أو ماهو شعرى إلى ما هو برهانى. ومعنى ذلك أن الباب مفتوح أمام الجمهور لكى يصل إلى ممارسة البرهان العقلى. وإذا دخل الجمهور من هذا الباب أصبح من الميسور أن يكونوا رؤساء فى مدينة ابن رشد. وبذلك ينتفى الانفصال بين الجمهور والحكماء. ومن هذه الزاوية فإن ابن رشد يتحامل على الشعراء العرب لأنهم يؤلفون قصائدهم من أجل الدعوة للاستمتاع باللذة .ولهذا فإن الشعراء يؤدون دوراً فى منع اتصال الجمهور بالحكماء. وكذلك يهاجم ابن رشد علماء الكلام، وعلى الأخص الأشعرية ، فيصفهم بأنهم نفوس مريضة لها تأثير على الجمهور. والمتاعب تأتى منهم وليس من الفلاسفة الحقيقيين.

فإذا أردنا اتصالاً بين الشريعة والفلسفة كان لزاماً علينا أن نحذف المشكلات الزائفة التى نشأت عن علم الكلام، وأن يمتنع الفقهاء عن جعل الفقه أداة للمتعة أو السلطة. ومعنى ذلك أننا لو قضينا على علم الكلام لامتنع التضاد بين الشريعة والفلسفة، وبالتالى يمتنع التكفير.

والسؤال اذن:

هل استطاع ابن رشد أن يؤدى هذه المهمة؟

هل استطاع أن يقنع الجمهور؟

جوابى أنه فشل فى هذه المهمة، مهمة إقناع الجمهور. وأعتقد أن سبب فشله مردود إلى أنه لم يفطن إلى أنه كان من اللازم أن يؤلف كتاباً آخر يكون عنوانه «فصل المقال وتقرير مابين الجمهور والحكماء من الاتصال». وأهمية تحرير هذا الكتاب الآخر مردودة، فى رأيى، إلى أن التكفير سيظل قائما من قِبل علماء الكلام تجاه الحكماء إذا واصل علماء الكلام تحكمهم فى الجمهور. ولهذا فإن تأليف مثل هذا الكتاب يُعد تمهيداً لتوليد الوعى لدى الجمهور بأن هذا التحكم مزيف. وبسبب غياب تأليف كتاب من هذا القبيل فإن التكفير مازال قائماً حتى هذا العصر.

الهوامش

(1) G.B. Kerferd, The Sophistic Movement, Cambridge Univ. Press, 1981, P. 132.

(٢) ابن رشد، تلخيص كتاب الجدل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٧

(٥) ابن رشد، البرهان، تحقيق محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٠٢

(٦) نفس المرجع، ص ٤٣

(٧) نفس المرجع، ص ٤٤

(٨) ابن رشد، تلخيص مابعد الطبيعة، مطبعة الحلبي، ١٩٥٨، ص ١٢، ١٣

(٩) ابن رشد، الجدل، ص ٦٣

(١٠) نفس المرجع، ٣٠

(١٠) نفس المرجع، ص ٥٢

(11) Plato, Euthyphro, Tvaus, jowett, Oxfard, 1903, P. 12

(١٢) ابن رشد، فصل المقال...، ص ٣٤

(١٣) ابن قائد النجدى، نجاة الخلف في اعتقاد السلف، تحقيق أبو اليزيد العجمي، دار الصحوة، ١٩٨٥، ص ٧٥

(14) Averroes on Plato's Republic, Trans. Ralph Lerner, Cornell Univ. Press. London, 1974, P. 82

(15) Libid., P. 24.

صورة من الذاكرة



أبطأ القطار فى مسيره وقد علا صفيره حتى هدأت سرعته ، هدأت، هدأت ، ثم وقف..

وقف أمام رصيف محطة كفر الدوار، وتحرك بعض الركاب المغادرين فسمعت خلال وقفتهم بين زحام ممشى القطار نداءات باعة الصحف والسميط وصراخ الركاب الصاعدين باحثين عن أماكن لجلوسهم دون جدوى..

كان يومها يوم وقفة العيد الكبير وأجازات المدارس والمصالح الحكومية قد بدأت تعود بالناس إلى بلادهم فى المدن الصغيرة والريف وبينهم تلك السيدة العجوز النحيلة القصيرة ذات الملامح الشركسية العصبية وابنتها ذات الوجه الأبيض المستدير البديع القسمات بعينين زرقاوين ضحوكتين وهما تتزاحمان بين الركاب المندفعين فى اتجاهى حتى تقفا إلى جوارى فى مدخل ممشى العربة ثم أسمع السيدة العجوز غاضبة تصرخ:

- إنتى السبب ياملعونة فى كل المصايب، عمرك ما حتجيبيها البر ..

قالت لها « عمرك ما حتجيبيها البر» وزغدتها بنظرة مغيظة كما لو كانت ستحاكمها على جريمة ارتكبتها ..

كانت الفتاة تقبض براحة يسراها على حقيبتها المدرسية بينما تحمل فى يمناها حقيبة جلدية سوداء كبيرة تتململ من تأثير ثقلها فى ألم محاولة أن تجد لها مكاناً إلى جوار قدميها خلال زحام المارين أمامها إلى داخل العربة وهى تتراجع بصدرها الناهد ورأسها للوراء حتى وجدت نفسى أمد لها يدى أسألها مستأذناً:

- تسمحى يامدموازيل أرفع لك الشنطة على الرف اللى هناك ده ..؟!

للحظات .. لم تستجب بشاشة قسمات الوجه الجميل لإشارة يدى الممدودة لها .. ولا لاستئذان كلماتى الهامسة ..

من خلال توهج احمرار خديها وهى تحنى رأسها فى خجل من تأنيب نظرات والدتها كانت كأنما تقول لى باعتذار عينيها الزرقاوين « .. سامحنى .. ليس الذنب ذنبى .. بالأرض ابلعينى ..»

رحت أدير رأسى ناحية السيدة العجوز متظاهراً بعدم رؤيتها حتى عدت انظر لوجه الفتاة المضطرب اتطلع إليها وما زالت حائرة .. هل تعطينى الحقيبة أضعها لها على الرف العالى خلال الزحام أم لا، حتى صفعتها أمها بقولها :

- ما تديها له ياهانم كلميه هو راخر، إديها له ..

مرة أخرى اصطبغ وجه الفتاة الأبيض المستدير بحمرة حياء هربت معها بنظراتها إلى الأرض لحظة حتى انفعلت ومدت فجأة يدها بالحقيبة نحوى هامسة للسيدة التى كنت أظنها أمها :

- يعنى حا اعمل إيه ياخالتى، وماله لما الأستاذ يكون ذوق ويساعدنى، أمال يعنى عاجبك ....

ثم لم تتم كلماتها ...

قاطعتها خالتها ساخرة :

- بقى كده .. والافندى التانى .. الواد ابوقصة ...

ومصمصت خالتها شفتيها متعجبة تهز رأسها ناظرة ناحية الشيخ الملتحى الذى يقف إلى جوارها، ثم تنهدت :

- آخر زمن .. عشنا وشفنا تربية المدارس .. والنبى على أيامنا كانت الواحدة مننا ينقطع لسانها لو تقول كلمتين زى دول .. دا احنا على أيامنا ..

بين ضجيج الزحام وأنا أرمق الفتاة بحمرة خجلها الذى يكسو وجنتيها كنت أحس بعزلتى عن كثير مما يحيط بى، لا أشعر بما حولى إلا هى وخالتها..

هى بابتسامة وجهها الضاحك الجسور بين ضفيرتيها وخالتها تلك العجوز المرتعشة الصوت واليدين، برقابتها القاسية التى بلغت حد الاضطهاد ..

ثم ابتسمت ..

خاطر ما .. غاضب .. وساخر .. قفز إلى ذهنى جعلنى أفتح فمى لأتدخل فى الحديث بينهما أقول لهذه السيدة العجوز كلاما يضايقها، وليحدث ما يحدث، ولكننى تراجعت ..

أطبقت شفتى أمنع نفسى من الكلام، ثم أطرقت برأسى أهوم شارداً بين ضوضاء زحام القطار، حتى عادت عيناى تلتقيان بوجه الفتاة وهى لا تزال مطرقة تختلس النظر ناحيتى، ثم ناحية خالتها وتبتسم ..

كانت انطلاقة الصبا الذى يريد أن يعيش تتوهج على قسمات وجهها محتدمة كأنما لا يحدها سوى الخجل منى ومن الركاب ...

كانت تسرق النظر نحو خالتها، ثم ترقب خلسة وجوه الواقفين حولنا، تطوف نظرات صباها المأسورة على كل ما تراه ثم تنطوى على ما بداخلها .. وتتنهد ..

كنت قد اجترأت على مواصلة تأمل جمال أنفها الصغير الأقنى، شفتيها الرقيقتين فوق ذقنها المدببة، وعنقها الوردى المسحوب نحو تفجر صدرها الناهد .. أملأ العين والقلب من أنوثتها المبكرة.

ظللت أتأمل عينيها الزرقاوين تضحكان ، ثم تسبل جفنيها نحو صدرها الذى نامت فوقه ضفيرتان غليظتان من شعرها الأسود الطويل، بينما لاحت على قسمات وجهها ابتسامة رفض لا تخلو من حلاوة معنى أنها تمنح خالتها أيضاً أمامى طيبة الرضا والسماح..

ابتسامة حلوة ، عطوفة، ومعتزة ، لها أكثر من معنى ، زادت حلاوتها ألمى وضيقى من خالتها .. مما جعلنى أهم بالحديث إليها خلال تطلعى ناحيتها ثم أكتفى بأن أستدير بكتفى متقرباً منها أكثر فأكثر..

كانت ترتدى بلوزة رخيصة من القماش الشانتونج الأبيض الهفهاف ، تبرز معالم صدرها ، وجونلة مدرسية زرقاء تضم فى اتساق هادئ أنوثة صباها الصغير ، تقف مستندة بظهرها إلى جانب باب القطار المغلق بينما تتسرب نظراتها نحوى خلال ضحكات أحد باعة المناديل والجوارب وهو يصيح منادياً على بضاعته «المناديل المحلاوى اللاوى اللاوى يا اللى ناوى...» حتى ضحك الافندى السمين الذى يقاسمنى زحام المشى مع زوجته وبناته الثلاث وأحسست بكرشه يهتز ويهزنى معه وهو يتبادل القفشات مع البائع ..

كان بائع المناديل المحلاوى يصيح على بضاعته والرجل السمين جارى يضحك له، يتبادل معه القفشات دون أن أعى شيئا مما يقوله وأنا فى سرحة الخاطر الذى تسرب إلى رأسى منساباً فى كل خلايا جسدى بنشوة حالمة أواصل أحلامى مع نفسى.. أتساءل .. ماذا لو ..

ماذا لو انتشلت هذه الصبية الصغيرة من جحيم تلك العجوز الشمطاء ..

ماذا لو أننى قلت لها «تعالى نحب بعضنا ، نتزوج ، وتستريحى من هذه العجوز ، تعالى يكون لنا عشنا الصغير حيث تقيمين مع والدتى فأنا يتيم لا أحد لى غيرها، ستحبك أكثر من خالتك هذه .. و ..

لكن ..

لكن كيف يمكن أن يحدث هذا .. لقد بدأت أحلم ، بل أخرف .. إننى مازلت فى التوجيهية ولن أتخرج فى كلية الآداب التى أحلم بها كى أصبح صحفياً لتحقيق حلم المرحوم والدى عطشجى قطارات السكة الحديد قبل سنوات ستمر على هذه المسكينة طويلة أو يكون قد فاز بها شاب جسور ناجح غيرى..

تنبهت لنفسى وعينىّ شاردتين مع ابتسامة تحاول الفتاة أن تخفيها بين جفونها اتساءل .. «قبل سنوات ستمر ؟. من قال إنها ستنتظرنى .. هى لا تعرف عنى شيئا .. وأنا لا اعرف عنها أكثر من أنها جميلة ، رقيقة ، ومظلومة، مع قسوة خالتها عليها .. لكن .. لا .. من قال إنها ستنتظر ..؟ ماذا لو اشتغلت بشهادة التوجيهية خلال دراستى بالجامعة .. ولن تمر شهور حتى أكون حاصلاً عليهما معاً .. وحينئذ مع والدتى فى شقتنا الصغيرة وأثاث جديد متواضع ....

ورميت العجوز بنظرة مغيظة شجعتنى عليها ابتسامة الفتاة وهى تنحنى فوق حقيبة يدها المدرسية تخرج ورقة صغيرة وقلماً تكتب بضع كلمات ثم تدس الورقة خلسة فى يدى خلال زحام المارة والقطار يصفر ، يعلو صفيره ، وبعض الركاب يستعد للنزول فى المحطة القادمة والسيدة العجوز تشير لى مشمأنطة بيدها نحو الحقيبة فوق الرف فأسرع بإنزالها والفتاة تتناولها منى ضاحكة هذه المرة تلتمع بين شفتيها الرقيقتين مع رائحة صدرها لآلئ أسنانها الصغيرة البيضاء تهمس :

ـ مع السلامة .. إوع تضيع العنوان ...

قالت مع السلامة .. والتفتت نحو خالتها مبتسمة لكن ابتسامتها كانت بالأخص لى ولكل من فى عربة القطار قبل أن تمد يسراها بحقيبتها المدرسية تمسك بذراع خالتها فيما كان القطار قد وقف أمام رصيف محطة دمنهور ، وبدأ الركاب ينزلون ويصعدون وهى تتجه نحو باب عربة القطار بينهم ، حتى تشجعت وأسرعت أمد يدى أتناول الحقيبة من يدها أوصلها بها حتى سلم باب العربة وخالتها قد سبقتها إلى الرصيف أسألها :

ـ اسمك إيه ..؟

ـ بهيجة .. معاك عنوان بيتنا .. أنت اللى اسمك أيه ..؟

قالت خالتها وقد وقفت مشيحة بيدها على الرصيف :

ـ هاتى الشنطة .. واقفة عندك فى الزحمة بتعملى إيه ؟ .. بنات آخر زمن ..

ضحكتْ وضحكت «بهيجة» وهى تنزل سلم العربة تسلم ذراعها اليسرى لذراع خالتها قائلا هذه المرة بصوت مرتفع ..

ـ معلش يا «بهيجة» استلقى وعدك .. اسمى منتصر .. منتصر النشار ...

ضجيج الركاب الصاعدين والنازلين وصفير القطار استعداداً لقيامه حجب عنى ما كانت العجوز تقوله لبهيجة ..

كنت أحاول جاهداً أن اسمع أو افسر من خلال ملامح وجهيهما ما يدور بينهما من حديث .. لكننى عجزت عن السماع أو التخيل ، والقطار بضوضاء ركابه قد بدأ يتحرك ، وبابه أغلق فلم يعد أمامى سوى زجاج النافذة أرقب منه

الرصيف و «بهيجة» بحقيبتها الثقيلة فى يدها قد سبقتها خالتها بين الزحام ، وهى لا تزال واقفة تنظر ناحيتى وراء زجاج النافذة وعيناى قد تعلقتا بعينيها الحانيتين ، اتأمل استدارة وجهها الأبيض وضفيرتيها فوق صدرها الناهد ، حتى تحركت من أمامى للوراء مع مسيرة القطار ..

كانت كتفها الرقيقة قد مالت بالحقيبة الكبيرة فى يمناها وأنا أحفر فى خاطرى صورة لوجهها القمرى قبل أن يبتعد القطار عن رصيف محطة دمنهور ، وقد مشت مبتعدة عنى ، مقتربة فى الوقت نفسه منى ، تختفى ملامحها المتجسدة نهائياً فلا يبقى لى فيها إلاّ ما حفرته فى ذاكرتى ابتسامتها ..

ابتسامتها التى كأنما كانت تحلم معى برجاء .. تأمل أن تستطيع إسعادى ، وقد حاولت بالفعل .. أعطتنى عنوانها .. عنوانها ...

وأسرعت أمد يدى إلى جيب سروالى أخرج ورقة العنوان .. أبحث عنها هنا .. هنا .. فى جيوب الجاكتة الداخلية .. فى جيب القميص .. بين كل الأوراق التى فى كل جيوبى .. بين أرجل المقاعد القريبة من مكان وقوفى .. خلف باب العربة..

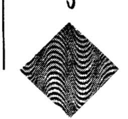
لم أترك بوصة فى ممشى العربة لم ابحث فيها ، حتى أوشكت أن أسأل الركاب ، أبحث فى جيوبهم .. أصابتنى لوثة شاب عثر فجأة على نصفه الحلو، ثم فقده فى رحلة قطار يوم وقفة العيد ، بين مدينة كفر الدوار ودمنهور ..

لوثة بحث مجنونة ظللت أقوم بها بين أقدام الجالسين والواقفين من الركاب ، حتى وصل القطار إلى القاهرة .. ومنذ يومها .. منذ حصلت على شهادة التوجيهية وليسانس الآداب وعملت بالصحافة حلم المرحوم والدى ، وأنا لا أترك فرصة اذهب فيها إلى دمنهور .. أو أتعرف على أحد من سكانها ، إلاّ وأسأله عن فتاة اسمها «بهيجة» بيضاء .. زرقاء العينين .. لها وجه قمر وضفيرتان سوداوان .. خالتها امرأة عجوز شمطاء ، قاسية القلب ، تحكم تصرفاتها بقيود قاسية .. ثم لا أعرف عنها شيئاً أكثر من ذلك ..

لا أعرف .. إلا أننى قد أسميت ابنتى التى رزقت بها منذ ثلاث سنوات «بهيجة» .. وهى بهيجة حقاً .. بيضاء أيضاً .. قمرية الوجه .. ولها ضفيرتان سوداوان .. تذكرنى دائما .. دائما بابتسامة وجه فتاة القطار ، التى التقيت بها ، وضاع منى عنوانها ، يوم وقفة العيد الكبير منذ سنوات.



ميشال سليمان



عدمُ يتَعادَم

إلى صديقى أحمد عبد المعطى حجازى

يُسَاومُنى الرَّميمُ على الجرَاح
يَقُولُنى زَمَنَاً يُحَوِّلُ بَعْضَ أبعَادى طُيوفاً
ألتقى وتصدّنى
لتَشيدَ حَاضرةَ القيامة فى حنَايا العالم المخمور
تَنْقُلُهَا
تَذُرُّ رَمَادَها سُوراً
طُقوساً ترتدى أزياءَ أيامٍ
تَعَالَت فوقَ ما كانتْ
ومَا قالتْ
وتُرْخى للرياح على رَخَاوَتها
تُسَلْسلُ ما تَرى مما تَوَارى فى غضون الَغَيْب
تُدْنيه تقايضه
جَنيناً فى هُبوب جُنُوحها

ـ طَرحاً بوَافِدَةٍ ـ
تُرَاوِدهُ على وَجَعِ الجهات الخَمْس
تَسْأَلُنى جَوَاباً عنْ حوار الذاتِ فى ليل المَعَاجم
عنْ ضحالتها
كَأنِّى هَهُنَا لأقولَ أنقاضاً
نثارَ قبيلة
وَئدَاً
حبَالاً
ضفْدَعاً
جُعَلاً
تَحَدَّرُ منْ تُرابِ الأمس
تَنْشدُ رحلةً فى عالم الأمواتِ
تَحْفرُ فى مَجَاهله نَوَاويساً
مَغَاورَ من حنينٍ واهمٍ بالذاتِ
يُنْعشُ جثَّةً فَقَدَتْ مَعَالمَهَا
وتَسْتَقْوى... ولا تَقْوَى
يُنَازعُها صدى الأعمار
فى غَسقِ المراسم والتَّقَاويذ المُذلَّةِ
تَرتَوى من شحِّهَا جُرَعًا
تُقَطِّرُهَا كُوَى مَنْسيَّةً الأحْجامِ... آهٍ...
كلُ مالمْ يرتعشْ فى خَاطر الأضواء
خُدْعَةٌ ميتَة بَاعتْ بكارَتَها
وَلَمْ تَقْبضْ سوى حلُم بيومِ الحشْرِ
لمْ تَقْبُض سوَى حلُم...!.

جاك لاكاريير
ت: كاظم جهاد

بلاد بمثل هذا القرب

أدين للصدفة بلقائي وشعر **السياب**. اكتشفت في منزل صديق لي «قصائد جيكور» حال صدورها بالفرنسية بترجمة **صلاح ستيتية وكاظم جهاد**، فجعلت أتصفحها واستوقفتني، بحدة، الأبيات الأولى من «تموز جيكور» :

نابُ الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه الى كبدي
ودمي يتدفق، ينساب:
لم يغد شقائق أو قمحاً
لكن ملحاً.

تصوير رائع، بل سأقول استحواذ رائع عبر الشعر على أسطورة عريقة من حضارة الرافدين ماكنت، في سذاجتي أو جهلي، لأحسب لحظة واحدة، أن هذه النصوص العتيقة، هذه القصائد السومرية والأكدية المنقوشة على رقم من الطين، وهذه الشخوص الأسطورية المتغمدة طويلاً في صمت الرمال، يمكن أن تعاود الانبثاق على هذه الشاكلة لدى شاعر معاصر، وإن كان عائشاً في المكان نفسه. ما كنت أحسب أنها يمكن أن تكون، اليوم أيضاً، مصدر إلهام وتأمل وتماه. وهاهي ذي تعاود الظهور في شعر **السياب**. بل أكثر من هذا: إنها تتنفس وتحيا، كما لو أن الخيالات العظيمة **لعشتار وتموز** وسواهما لم تبرح هذه الأماكن قط، وكما لو كان ما يزال في مقدورها أن تأتي لتلامس الأحياء القادرين حتى الآن على الهمس بأسمائهم. في إحدى صيغ أسطورته، يموت **الإله تموز**، شأنه شأن الفينيقي **أدونيس**، من جرحٍ أحدثه خنزير بري. ولكن تموز سينبعث لأنه إله؛ ولأنه إله النبات والخضرة فهو ينبعث في الربيع. لكن من أين للشاعر أن ينبعث؟ بل هل يقدر أن يواصل البقاء بعد جرحه؟ إن كل انبعاث محرم عليه، وما يجمعه بالإله هو

الجرح وحده. ما من بساط مزهر بشقائق النعمان من أجله، وما من سنابل للقمح مشرئبة نحو الشمس، بل الملح، أى العطش الذى لايروى أبداً، والحب غير المتبادل قط، والحياة غير المكافأة البتة. إلا إذا صنع الشاعر - وهذه هى بالذات حالة **السياب** - من أرضه الأم ومن الذاكرة التى تحملها وتصلها بالإله المبعوث مشيمة يسرى فيها الدم، أى الذكرى أيضاً، يسريان فى الاتجاه المعاكس، صاعدين من الابن إلى الأم، ومن الشاعر إلى الرحم الأرضى، منعشين على هذه الشاكله التربة التى رأى عليها النور:

جيكور ... ستولد جيكور:

النور سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحى،

من غصة موتى، من نارى ...

منذ سنوات وأنا أحتفظ فى داخلى بكامل العاطفة التى أثارتها هذه القصيدة الأولى التى أقرأها **للسياب**، هذا الشعور بتيار غير منقطع أو متجدد الانبجاس على نحو معجز بعد قرون من الانطمار والنسيان. حتى يتدفق الماء المخفى فى الأرض ينبغى أن يكون المرء كشاف ينابيع ولتعاود الانبثاق هذه الذاكرة الكامنة غير الميتة أبداً، ينبغى أن يكون المرء شاعراً، ينبغى أن يكون **السياب**.

فى مصادفة ليست بالمصادفة حقاً (فأنا طالما لاحظت أن القصائد تأتى فى اللحظة التى نكون ننتظرها فيها بسرية) كنا، أنا وزوجتى، قبل اكتشاف **السياب** بقليل، قد قدمنا، فى جنوب فرنسا، فى «كوديس» على وجه التحديد، قراءة عنوانها «نشيد الخليقة»، جمعنا فيه قصائد حول نشأة العالم. وكان بين عناصرها بالذات الحوار الرائع بن الإله - الراعى «**دوموزى**» وإلهة السماء «**إنانا**»، وهما السلفان السومريان **لتموز وعشتار**. فما أسعد المصادفة فى أن أعثر، بعيد ذلك، على أصداء من هذا الحوار لدى شاعر عراقى معاصر!

دوموزى إله - راع مغرم بالإلهة كلية القدرة **إنانا**. ولكنه إله هش (والعشق يطبع بالهشاشة حتى الإله)، إله منذور للتضحية من دون أن يعرف بذلك . وأريد أن أستشهد هنا بثلاثة مقاطع قصيرة عن مأساة هذا الإله وموته، لأننى أجد فى شعر **السياب** رجع صداها الحق. صدى لا فحسب لمأساة الإله، أو جرحه أو موته، بل لكل ما يحيط بذلك، كما لو أن المشهد لم يتغير قيد أنملة منذ ثلاثة آلاف سنة، نعم، النهر والغرين وأعواد القصب ورائحة البرك والشمس المرهقة وزعيق الحيوانات الغائصة، إلخ ...

دوموزى متسلق على أعشاب فرجة فى وسط البرك الواسعة أو «الأهوار». يغفو فيرى فيما يرى النائم:

مستلقياً بين صغير النبات، بين صغير النبات

كان الراعى مستلقياً بين صغير النبات.

وفيما يستريح بين صغير النبات،

رأى حلماً فارتجف. يالفظاعتها من رؤيا!

استيقظ وفرك جفنيه، مرتعباً.

فينادى **دوموزى** على شقيقته، الإلهة **غتسينانا**، ويقص عليها حلمه :

كانت أغصان الأسل تحيط بى من
كل جانب

وحتى عود قصب منفرد رأسه فى
اتجاهى!

عود بغصنين، مال أحدهما بعيداً عنى!

وفى الخريج، تهرب منى الأشجار!

والنهر أطفأ جمرات نارى!

فتقول له أخته إنها ترى فى هذا الحلم فالا سيئاً، وإنه يتنبأ بموته القريب، فجعل الإله يرثى نفسه :

طفق الراعى الفتى يندب حظه :

عشت بين البشر راعيا بسيطاً

وهوذا كيف أعامل!

أخذوا شياهى وسلبوا حملانى،

وهوذا كيف أعامل!

أخذوا نعاجى وسلبوا أحصنتى،

وهوذا كيف أعامل!

أحصنتى تصهل من اليأس قرب الموائد!

وحملانى اليتيمة تئن قرب سياج الحظيرة!

وفى البادية الغاصة بالحداد تنبح الكلاب شؤماً!

وها قدماى تنزلقان فى الحفيرة المهيأة!

قبرى ينفتح أمامى، لا أقدر على تفاديه!

قدماى ترنحتا تحت الرياح المطيرة!

العاصفة، العاصفة تحملنى إلى العالم الآخر!

أحسب أننى أسمع رجع هذا فى أبيات **السياب** التالية :

الموت فى الشوارع

والعقم فى المزارع

وكل ما نحبه يموت.

الماء قيدوه فى البيوت

وألهث الجداول الجفاف

....

غداً سيصلب المسيح فى العراق

ستأكل الكلاب من دم البراق.

ثمة هنا ما يشبه رجعاً للجرح الأساسى، بل قد أنعته بالمؤسس، لهذه الأرض، فى الصورة العتيقة لهذا الإله المضحى به، صورة لا يستعيرها **السياب**، كما يقال أحياناً بسطحية، بل هو يأخذها ويخطها فى لحمه، وفى حياته الوجيزة جداً : تضحية كان هو نفسها ضحيتها غير المستسلمة، ولا هى بالمنتحبة أو المتضرعة، وإنما الواعية والصاحية تماماً.

إن ما أدين به **للسياب** هو كونه قد تكلم عن هذه البلاد، بلاده، وعن هذا النهر، عن غابات نخله، وأعواد قصبه، وطينه، وعن محيا أمه، عن العطور والأصوات، عن الصراخ والصمت، تكلم بصورة هى إلى هذا الحد لهابة ودقيقة بحيث صار هذا كله قريباً منى، وبحيث أننى عندما أفكر به أحياناً أو أحلم به، فأنا أشعر بنوع من الألفة، أشعر أننى قد ولدت هناك فى قديم الزمان، فى الزمن الذى كانت السماء والأرض لا تزال إحداهما تحب فيه الأخرى، وتكتشفان معاً معجزة العالم، أشعر بأننى ولدت على هذه الأرض التى هى الأرض ـ الرحم لآلهتنا، وخصوصاً لظمئنا فى مختلف صنوفه؛ أشعر بأننى أضعت هذه الأرض وعاودت البحث عنها منذ آلاف السنوات.

صلاح ستيتية
ت: ك. ج

بـــدر فى موتـــــــه

شاعر مما قبل الشعر، أقصد من قبل أن يصبح الشعر فناً أو صنعة. ومع ذلك، **فالسياب** واحد من أكبر فنانى اللغة أو صناعها الماهرين. سأتحدث لاحقاً عما يجعل من العربية، عربية بدر، فى عراقتها، اللغة الأقدر على ترجمة العريق. وإنه لينبغى الكلام عن العراقة ما إن نستحضر لغة كهذه، لغة رائعة العراقة فى بنياتها وقابضة، داخل سلفياتها، على المعنى الأقدم. لكن العريق،السحيق فى البعد، هذا الذى ليس عنه ذاكرة (إن اتبعنا المعنى الحرفى للمفردة immémorial) إنما هو ذاكرة أولاً. **وبدر شاكر السياب** هو، أساساً، صانع ذاكرة، لكنه،لما كان شاعراً مما قبل الشعر، فهو مغنى ماقبل ـ ذاكرة أيضاً. ما كان ثمة ياترى قبل أن يصبح الفن فناً، والصنعة صنعة واللغة لغة؟ كان ثمة الوحل أو طين الأصـــــول،ولا ريب أن من الأنسب أن نتكلم عن الأصل، بالمفرد وبحروف كبيرة، على ضفاف البركة الغرينية للأيام الأولى للخليقة. كان ثمة الفرات الذى لا نعرف إن كان يغترف مياهه من الفضاء أم من كتاب منزل،الفرات وكواكب سمائه الرهيبة والمتآخية بصورة جد ملغزة مع ذلك. كان ثمة، ومايزال، هذا اللغز العذب والمؤله، لغز القمر، القمر المذكر فى العربيةوسواها من لغات المنطقة، على حين تتأنث الشمس، كان ثمة، ومايزال، العناصر البدئية، الريح التى تلعب وتجلد سعف النخيل، الشمس المسماة أعلاه والتى تظل هى الممثل الأساس فى هذا المسرح الذى هو بشساعة الكون، والغيم الذى يهب ماء السماء أو يمنعه، والذى يتناوب والنهر فى حركة مده وجزره، والأرض، الأرض الطاعمة،

بسنابلها والعناقيد، المخضرة أو المزهرة لكن المصعوقة أيضاً، المعراة، العقيم أحياناً، والمحفورة إلى مالانهاية له بالقبور.

ما كان ثمة أيضاً، في الأصل، مما لم يعد قائماً! ثمة الشعر بالذات، والشاعر، يشهد على أن كل شيء، ما إن تمحى التراكمات والتبريرات والعقلنات والتكديسات، على أن كل شئ إنما هو، إلى الأبد، أصلى. إن «الأصالة»، بمعنى التفرد Originelité، التى هى واحدة من أكثر أساطير الإبداع الغربى المعاصر عناداً، والباسطة ملكوتها بصورة متساوقة مع الإشعاع الذى يمارسه هذا الغرب على شتى أرجاء المعمورة، هذه «الأصالة» لا تعنى، فى شىء، **السياب**، هذا الفقير المعوز الباحث عن «الأصليّة» وحدها، بمعنى التشبث بالأصل Originelité وهناك، نعم، هناك «جيكور». جيكور ونهرها «بويب»، «هذا الجدول الصغير. جيكور تحت الهسيس الشاسع لآلاف النخلات. ولقد حدث لى أن قمت، عن عزم وتصميم، بزيارة جيكور، فى أدنى وادى الرافدين، قرب أور وأورك، فى مناخ أرض حمراء نحدس أنها سرعان ما تيبس ما إن يشح الماء؛ ذهبت إلى هناك لألتقى، قرب قرية من اللبْن الطرى، ظلَّ السياب. كان هذا اللقاء بالنسبة إلى، على مقربة من النهرين المقدسين، كمثل اللقاء بالملاك المعاق فى غابات النخل، جار الشاعر ودليله. وهل أنسى أن الملاك قد ولد هنا بالذات، على هذه الأرض الآشورية، عبر تحولات متوالية للثور المجنح إلى عفريت مزود هو أيضاً بجناحين، وأن ثمرة هذا التحول الطويل والبطئ للحيوان البدئى ستتمخض، ذات يوم، فى ذروة الهرم، عن هذه «النفس» أو «الروح» التى يقال لنا إنها موعودة بالسطوع؟ تحول المادة إلى «ضد ـ مادة» ملهمة: إن هنا ما يشبه منبع الرؤية الصوفية للكيان، ولكن هذا موضوع آخر يستأهل معالجة أخرى. و**السياب**، هذا الفلاح الغرينى بالغ الرهافة على شواطئ الفرات، فقير الفقراء، والجائع لكنما للإلهى أكثر مما للخبز الذى طالما كان يشح فى طفولته، وهذا ما لن ينساه الشاعر أبداً، أقول إن **السياب**، هذا الصوفى «الفطرى»، بل قد أدعوه بالصوفى مما قبل الصوفية، هذا الفرد الشموس المنتفض على الآلهة الأفظاظ، قد نظر، أولاً، بحنين غامض، إلى تموز الصورة الأولى للتضحية، ثم ناحية المسيح. ولقد تجرأ على أن يلقى على الأخير، أى على القربان الحى المهدى والمحول إلى حياة، النظرة الأكثر حدباً،الأكثر تقوى، والأكثر محبة التى ألقاها مسلم على **السيد المسيح** أبداً. ولقد ذهب **السياب** فى ذاك إلى حد الجمع، فى إحدى أكثر قصائده روحانية، بين عذاب هذا الذى وهب حياته فدية للبشر وحياة **النبى محمد** المعذب بنار النكران والجحود.

إن معيشنا العاصف لتتخلله لحظات صحو وجيزة تبدو علامة حاملة للخلاص وهى تهم بأن تتشكل فيها، بيد أنها سرعان ما تتلاشى وتعود إلى السديم الكونى وتضيع فيه. ومع ذلك، فهذه العلامة، ومهما بدا لنا من وهميتها، إنما ينبغى السعى لتمييزها وخطها بسطوع فى الكلام، كلام هو مجازفتنا وفرصتنا: أحسب أن هذا هو المشروع الشعرى ولا شىء غيره. وهذا الأمل اليائس أو أمل اليأس هذا، هو ما يجعل من **السياب**، هذا المتصوف والملتزم يجعل منه فى العربية، وجودياً حدسى التجربة معاصراً لوجوديات الغرب. على أنه، وبصورة

مفارقة، إنما ينهل المراجع الأساسية لتجربته فى العبث من سومر وبابل،وإن فعل ذلك بصورة رمزية. وهكذا نرى مبلغ التعقيد فى صورة الشاعر، هذا الوريث لحضارات أصلنا الكبرى، والذى هو كذلك ابن لـ «هنا والآن»، «هنا» و«آن» موضوعان تحت طائلة التساؤل ومطعون بهما بحدة لأنهما لم يفلحا فى تحويل المعطيات الجوهرية للكيان أمس وغداً.

أشرت إلى علامات أمل. وبالفعل، ففى مواجهة الرق المشدود إلى الأرض القاحلة، تحت الغيم الزاخر بالرعود أكثر مما بالمطر، هناك السندباد، هو ومخيلته حارثة البحار. السندباد الذى يقال مع ذلك إن الكنز الأثمن الذى يمكن أن يلقاه إنما يكتشفه فى حناياه بالذات: نهاية رحلاته وفى مواجهة تعب الكبار، وانقشاع أوهامهم الدائم، هناك الطفولة وشلالات ضحكها: مليون فراشة غضة. وفى مواجهة المدينة المهدِّدة والمهدَّدة، هناك جيكور، التى ليست سوى قرية، إنها جميع القرى فى آن معاً، نقطة بؤرية للعالم، شمعة توشك أن تنطفئ تحت انفلات الرياح والأهواء،ولكنها صامدة. مثلما يشكل الكلام، المطوق بالظلام، شمعة هو أيضاً.

يشكل الزمن، إلى جانب الفضاء، أحد أقانيم الخلق العفوى **للسياب**. سأصف بعد قليل المحيط اليومى للشاعر، الفضاء بالذات، الجغرافى والطبيعى، الذى يأتى لينطبع فيه ويتراكب معه فضاؤه الذهنى ـ هذا العراق، المخضر تارة والمجدب طوراً. فضاء أحلامه الأسطورى غالباً إن لم أقل الأسطورى حصراً. عراق أزلى عاصمته المنتصرة هى بابل، ولكن عاصمته الفعلية والصوفية هى جيكور. عراق أزلى: لقد انطرحت الصفة بتلقائية عبر حركة يراعى، وعن هذا بالذات يكلمنا شعر **السياب**، عبر تقاويم رجال هم أكثر زوالاً مما يزعمون تسطيره على الرقم أو على أعمدة معابدهم. كتابات، خربشات من العرق والدم، يحدث، وهى الأكثر امِّحاءاً من الإيماءة التى خطتها، ألا تدوم أكثر من الخربشات بعامة، قبل أن تمحى بفعل التأثير المتضافر للشمس والمزن، إلا إذا جاء الشاعر ليؤويها فى ديمومته هو. إن ما يخطه الشاعر فى كتابته هو واحد من ضروب الأبدية، على انها ابدية سلبية، مصنوعة لا من اكتمال الزمن كمثل ثمرة تينع، وإنما من تعليقه غير المثمر: فضاء هو أفق مسدود، وزمن كمثل حلية نافلة. زمن ـ ديكور، زمن ـ قناع، زمن ـ ثبات: وإذ نرى إليه ملفوحاً بالجمود على هذه الشاكلة منذ آلاف الأعوام التى تعود إليها ولادة ما بين النهرين، فقد نحسب أنه لا يسير فى أى اتجاه، وأنه لا يتمتع بغاية قط. وشعر ـ ثبات هو شعر **السياب**، يشهد، كمثل صوى فى قارعة الطريق،على الحركية القوية لأشياء الوجود الذاهبة عبر منعطفات عابثة ومتبخرة إلى تلاشيها التام. هذا هو، خصوصاً، ما يكلمنا عنه الصوت العنيد للشاعر، صوت ممتنع على التقليد لرجل لم يتحدد إلا بالقليل من الوشائج (**فالسياب**، فى خاتمة المطاف، رجل قرأ القليل: فلم يعرف من لغة أجنبية سوى الإنجليزية، وسافر لماماً: فلم يرتحل حقا إلا فى فترة مرضه ناشداً، من بلد إلى آخر، العلاج الضرورى لحالته؛ وعاش قليلاً: إذ ارتحل على أطراف أصابعه عن سبع وثلاثين سنة، السن التى يبدأ فيها الآخرون بالإحساس بالوجود حقاً وبالعطاء). صوت يمتنع على التقليد، آت من أغوار سحيقة لذاكرة النوع. ذاكرة مما قبل الذاكرة، فن مما قبل الفن، لغة مما قبل اللغة.

إن القصائد المخصصة لجيكور، التى ترجمتها مع صديقى الشاعر العراقى **كاظم جهاد**، منبثة فى مجموعات عديدة للسياب. قصائد تغتذى، كما حاولت الإبانة عنه، من معرفة متبحرة بالميثولوجيا ومن التجربة الشخصية أيضاً. من الأحلام السلفية ـ الأصلية ومن مواقف حاسمة من أجل «هنا والآن». من ثقة مثبطة وحماسة شبه صوفية. كذلك هو مشروع **السياب**، هذا المستنطق بلا هوادة للأمس والغد، الواضح، ببالغ القلق، أحدهما فى مواجهة الآخر، الأمس البالغ العراقة واليوم الشديد الهلامية، حتى ينال، بفضل عمل الاستنطاق هذا، نهاية الوهم وبداية الجوهر الفقير، خيرنا الأثمن. شأنه شأن **رامبو**، الذى جعل من نفسه، ذات مرة، الناطق بـ «عبارات»، يحقق **السياب**، أبعد من كل ثقافة مخصوصة، وطوراً بعد طور عمله كهدام عنيد فى خدمة شىء من «الواقع» يتعين اكتشافه ـ تحت الأنقاض. وإننى لأذهب إلى حد القول إننى أرى فى **السياب** واحداً من الشعراء النادرين الذين تنال محاولتهم اليوم، تلقائياً، وكمثل حق صعب بالكلام، شركة حدسية مع الكونى، الكونى الذى يعبر عن نفسه كلما أمسك «عابر هائل» (هكذا عرّف **مالارميه رامبو**) بكلماتنا، مجازفاًعلى هذا النحو بحظوظنا. إن **السياب** لأكثر «نشافاً» أمام الآلهة وأكثر تصميماً من **هولدرلين** الذى كان يعتقد بإمكان الوثوق بإحسانهم وإنه لأكثر مباشرة من **ريلكه** أمام أشياء الأرض، الأشياء الفقيرة والحادة، التى لا يكاد هو يجرؤ على تعدادها وبصورة إلماجية دائماً (الجرة الناضجة، والمحار الموشوش، والرمل الذى نظل تابعين له بوعى أو بلا وعى، والحديد صانع ظلام الأسلحة، والماء صانع الغرقى، إلخ ...). وأكثر امتزاجاً هو بالطين الفعلى من شعراء ميثولوجيين كبار فى حداثتنا، **كسيفيريس** مثلاً، هذا المغنى لأرض عريقة أخرى. هكذا كتب **السياب** فى قصائده لجيكور، بلغة مرهفة ومباشرة فى آن (بل قد تكون لغة «فظة»)، وممحورة حول بضع أفكار أساسية وبضع صور مركزية، عدداً من أعند مراثينا. مراث عنيدة من حيث إنها تعلق بذاكرتنا وتجلدها حتى لتعجز الذاكرة عن التخلص منها مهما فعلت. إن «تموز»، الإله المغتال والمنبعث، قد تغلغل، بفضل **السياب**، فى المتخيل العربى بمثل هذه الحدة بحيث منح اسمه فى الخمسينيات لتيار شعرى مجدد نهض بقوة بوجه الاتجاهات الأكاديمية التى كانت مهيمنة فى جميع أرجاء العالم العربى تقريباً. وسيفلح هذا التيار، لا بدون عسر، فى أن يفرض، بفضل البركة غير المادية للدم المراق والمستعاد رمزياً، عبقرية تدخلات ندية ومخلخلة على الصلابة الألفية للعربية فى سلفياتها التى لاتقبل الزحزحة.

هل قلت إن العربية، هذه اللغة العريقة والتى هى من أكثر اللغات تعقداً وتفقهاً، إنها حبيسة سلفياتها؟ الحق، بفضل عدد من الشعراء، يظل أحد الرواد بينهم على أنه رائد بالغ التواضع والابتعاد عن مراكز القرار وأضواء الشهرة المنشودة لدى البعض بسرعة! ـ هو بدرنا، **بدر شاكر السياب**، كسرت العربية مظاهر جمودها التقديسى البعيد العهد وثباتها الفاتن. هى جريمة بحق الأب، أو، لما كانت اللغة أمومية بالتفضيل، فهى عملية اغتيال طقوسية ورمزية للأم. إنها، وإن تكن تزال متفقهة فى صيغتها المحملة دوماً بالعريق، ستصبح لغة السياب: مميزة بين سواها بهذا المزيج من الإلفة المحسوبة والابتعاد المستفز، غير ساذجة إطلاقاً لكن غير مسهدة

أبداً أيضاً. ولئن كانت معتمة نوعاً ما بباعث من عتامة المعنى، فهي لا تتسلح قط ضد شفافية القلب ولا إزاء رقة، عجيبة أحياناً، للصوت. وترى في بعض الأطوار (ولا ننسى دلالة اسم «بدر»)، إلى الشاعر وهو يمعن في التبسيط ليقترب، في موضوعاته وأساطيره ورموزه وإيقاعاته، من أكبر عدد ممكن من الناس. لكن حتى لدى ممارسة هذا الضرب من الشعر، الغاطس في التعقيد المضاء للحاضر المعيش، فإن اللغة العربية، الآتية من حقب هي من البعد بحيث لا يتردد بعض علماء اللسان في اعتبارها مجرتنا اللغوية، تظل تعلق ببعض مظاهر اليباس، وبعذوبة عصية على التفسير، كما لو كانت تريد أن تظل غائبة عن طريدتها أو مسكتها. إن نوعاً من التعميم ومن الإبهام يطبع التوالد الشعري: فثمن النبوءة هو هذه الزيجات الحادة مع شساعة الكون. والعربية، كما أكدت عليه غالباً، هي لغة نبوءة.

وعدت أن أعود قبل الاختتام إلى جيكور لأقدم عنها بطاقة بريدية فورية. نعم، إن جيكور، تحت سعف النخيل، هي وفرة من الصمت تأتلق بحدة السموات الطازجة، سموات آسيا المهيبة العمق، التي لا تتدثر، إذا حدث لها ذلك، إلا بوعود أمطار غير محتملة. أو يهطل المطر، فتسطع ملايين النخلات التي تزنر جيكور عند ملتقى النهرين ككائن واحد عملاق محزون. كائن أفزعته كل هذه الإيماءات المتنهدة والفظاظة الهاطلة مدراراً. لكن الصفاء هو ما يسود أغلب الأحايين حول جيكور، هذه القرية، الفقيرة، هو وملكوت نور يرشح بعشق وإليه يصاعد، من النهرين، النور الآخر. نهران سيدان هما أيضاً، كالنور الذي يحتضنان، سيدان بألوهة مبهمة سرعان ما ستتصلب في عصا إبراهيم، إبراهيم الخليل، الراعي من هنا، عصا تشير إلى إله واحد أحد. دجلة والفرات، ومنعطفاتهما الواسعة الآتية إلى هنا لتضفر، في وحدة واحدة، مجراهما المهيب الهادئ. ولم «المهيب» ما دام كل شيء يعلن هنا عن البسيط؟ ومادامت أغنية بدر تقوى أحياناً على أن تعبر عن الغراميات الأولى، الضائعة والولهى؟ لكن أي مهابة أيضاً لا تكون مهابة البسيط؟ كذلك هي أيضاً عذوبة جيكور، أبعد من الغراميات الميتة، وأبعد من العصافير الحية الملقية بظلالها على السطائح: هذه البساطة الموعودة بها سهراتنا. هذه الحديقة: موضوع وعد بالغ البعد والقرب في آن. فعلى قاب قوسين وأدنى من هنا، تقول شجرة إنها الشاهد الأخير والبرهان الأول على الفردوس الأرضي. وما يأتلق، على قاب قوسين أو أدنى من هنا، في هذه الشجرة التي تبدو بلا عبقرية ظاهرة،هو، مع كل شيء، النار المعتمة لحضور ...

سعيد الكفراوى

رفة جفن



وأدركتُ بعد أن تعبْتُ: أن الأمر يخرج عن حدود الاحتمال. ثمة شوارع تفضى إلى البحر، وشرفات تطل منها العجائز، وشريط لقطار غرب المدينة يطلق صافرته كل حين ويغيب، وبيوت صغيرة غالبا من دورين بسقوف من القرميد الأحمر تختفى داخل أشجار كثيفة تسكنها العصافير، ودائما مايأتى صوت البحر رتيبا بالمخاوف والحنين.

«أنت جئت تبحث عن مصيرك أيها القادم لآخر الأرض»

وعدتُ مرة أخرى من الدوران فى الشوارع وقد أنهكنى البحث عن مأوى، وأدركت للحظة أن ما أبحث عنه فى هذه المدينة من رابع المستحيلات.

اندهشتُ لِكمِّ العربات التى تجرها الجياد، تدرج فى شوارع متقاطعة مستسلمة لضوء نافذ من الجهات الأربع.

تأملت شمس المدينة، وقاومت تعبى بالاستناد على جدار البيت الذى يستقر على جدول الماء، الذى يذهب إلى البحر حيث تبحر السفن مبتعدة.

هبط علىَّ من الشرفة صوت امرأة:

ـ تدور على رجليك من أيام.

ـ أبحث عن مأوى.

ـ تقصد سكنا.

ـ اقصد أى مكان لبدنى حتى لو درجة سلم.

انتبهت للصوت الذى يكلمنى، فرفعت رأسى إلى أعلى فوجدتها هناك تبتسم ، ويضوى وجهها باحمرار الدم، وتلك البسمة الغامضة. ورأيت صدرها يطل من طوق فستانها ويرقد على سياج الشرفة الخشب، وأيضا لحم الذراعين.

قالت:

ـ عندى ماتريد.

ـ المأوى؟

ـ الملاذ.

ـ صحيح؟

ـ بيت مستقل لك وحدك.

ـ اخيرا.

وكنت أدور فى الشوارع من شروق الشمس حتى غروبها، انتهى بى الأمر إلى شريط القطار الذى أتأمله راحلا، مختفيا فى الأفق البعيد، وكنت أرى البيوت قبل أن تفتح أبوابها، ثم أرى نسوة المدينة المستحمات يخرجن من البيوت متوجهات إلى مكان لا أعرفه يحملن السلال فى أذرعهن، لابسات أثوابا فضفاضة تمتلئ بهواء البحر ، وكن لا يتكلمن، يسرن متوحدات يتأملن بعيونهن الطرق، ويشدهن صوت الموج.

لم أصدق ما سمعته من سيدة الشرفة، وخفت أن الأمر ربما كان مزحةً تطيل الحزن والحيرة.

أشارت بيدها: أن أدور خلف البيت وأقابلها هناك. استجبت للإشارة وعبرت ممرا معشبا على جانبيه بعض أشجار المشمش والليمون.

انتظرت لحظة واقفا أمام الباب أتأمل كشك الخشب المسكون بالنباتات.

انفتح الباب ورأيتها تخرج بجسمها الفارع الرشيق، وهيئتها المقتحمة تسربت الطمأنينة إلى قلبى مختلطة بمخاوف الخواتيم والنهايات. أحسست بالتعب يفارقنى وأنا أتطلع لهذه السيدة التى خرجت لى من حيث لا أحتسب.

رأيتها تبتسم .

سألتُ:

ـ ممكن لو سمحتِ أعرف الإيجار؟

اتسعت ابتسامتها ورأيت لمعة الشمس فى أسنانها.

- لا تتعجل دعنا أولا نعاين المكان.

سارت أمامى، وسرتُ خلفها. كانت ترتدى فستانا فى لون السماء الصافية، واسعا على جسدها المشدود. كانت تزيح شعرها عن وجهها وتنظر ناحيتى كل حين.

كنا قد اقتربنا من البيت الذى حدثتنى عنه.

بناء عتيق يقع خلف بيتها الكبير الذى يطل على الشارع، ويحتل مساحة كبيرة من الأرض.

كان البناء من حجر. دور واحد، له شرفة دائرية بسور من خشب قديم، وله سلالم صاعدة من رخام أحمر يتدلى من سقفه أمام الباب فانوس من نحاس مطموس اللمعة، مسلسلا بسلاسل سوداء، يواجهه عقد يتوسطه نقش لامرأة ورجل، عليهما مسحة من حزن وانتظار، ومصراع الباب من حديد أسود على شكل كف آدمية قابضة.

واجهتنى وهى تبتسم، فابتسمتُ لها بتقدير حقيقى لكننى لم أسترح هذه المرة لابتسامتها الغامضة تلك. حدثت نفسى «انتزع مخاوفك، جيرة طيبة، ومأوى يأتيك على غير انتظار».

فتحتْ الباب فسرى فى المكان صوت كالأنين، ولاحت أمامى صالة واسعة على نحو ما، تحددت معالمها عندما فتحت النافذة على حديقة جانبية، وشع فى البيت نور النهار.

رأيت جفنيها يرفان عندما غادر البيت الهواء المحبوس.

أُخذتُ من مشهد البيت، وأحسست أنها مزحة، أو فخ من الفخاخ ينصب لى.

صور ملونة على الجدران لعائلة ترتدى ملابس أغوات بادوا، صارمى الوجوه تحدق عيونهم فى الفراغ المحبوس تحت الزجاج، مبتسمين. قطعة من قطيفة ملونة نقشت ببعض أبيات الشعر لم أستطع أن أقرأها لقدمها. شمعدانان على دولاب الإستيل الصغير على رفوفه من الداخل تماثيل من بورسلين وصينى ملون.

تأملتُ صورة لسيدة على الجانب الأيمن للجدار تبتسم بورع، وأخذت أقارن بينها وبين السيدة التى تقودنى الآن. ينبغى على ان أعترف فلقد سحرنى البيت بأثاثه الرصين ورائحة البخور المحترق والتى لم أستطع معرفة من أين تهب؟.

أخذتْ تفتح أمامى الحجرات، وأنا كمن يطل على أحد المشاهد فى متحف قديم. ملأتُ عينىّ بالصور الملونة، وشّعت الألوان بروحى وأنا أحاول الهرب من الأسئلة التى تحاصرنى تلك اللحظة الغامضة.

- عظيم يا مدام.

طوحت يدى فى الفراغ، وعادت تحاصرنى المخاوف من جديد، ووجدت نفسى أهمس «أية لعبة تلعبها معى هذه السيدة».

التفتت ناحيتى وردت باب الحجرة التى كانت تقف أمامها.

- أعجبك البيت؟

- جدا. نتكلم فى الإيجار.

- ليس وقته الآن. قلت:

- أنا لا افهم.

- سوف تفهم. سوف نتكلم عن الإيجار بعد أسبوع من إقامتك.خطَت ناحية الباب الخارجى ثم وقفت تجاهى تتأملنى ، ورأيت ظلا يكسو ما تحت حاجبيها، وعينيها تشعان وميضا خاطفًا. قالت:

- على فكرة أنت لم تسألنى: لماذا هذا البيت خالٍ؟

- فعلا.

أطلقت ضحكة مفاجئة، شعرت لحظتها أنها تخترق بدنى، مندفعة إلى شرايينى. رأيت وجهها يكتسى بملامح الصور على الحائط وقد شملته متعة خالصة. كان شعرها الآن يتراسل فى الريح التى اشتد هبوبها فجأة.أعطتنى ظهرها وسارت، وسمعتها تقول:

- يقولون عنه فى البلد إنه مسكون.

ثم توقفت فى الممر، واستدارت ناحيتى مبتسمة. قلت لها:

- أكيد، سيدة مثلك لا تؤمن بالخرافات. قالت:

- من يدريك. أنا مثلا أومن بك .

- قبضت على سوارها الذهبى، وقالت :

- على أى الأحوال إذا رأيت أو سمعت شيئا قاومه باليقين.

- اليقين. ؟

- بالطبع. ألم أقل لك؟

- ماذا؟

- أنا أنتظرك من زمان.

وواصلت سيرها حتى اختفت عن عينيّ.

غرقت فى منطقة السحر، وغصتُ فى تلك البحيرة التى صنعتها لى هذه السيدة. تأملت المنزل، ووجدتنى أطير فرحا هامسا لنفسى، «لا شيء يهم. المهم المأوى». جلسْت على الكنبة فى الصالة، وركنت رأسى على مسند المقعد وأغمضت عينى. ثمة خدر يسرى فى بدنى ويشدنى لنعاس يخرج من كل مسامى. كنت أقاوم وأحاول النهوض لأحضر متاعى من الفندق البحرى، لكننى لم أستطع النهوض. غرقت من غير إرادة فى نعاس ثقيل.

نهضت على دقات الساعة قبل الفجر.

سمعت صوت الموج، وعشت لحظة المفاجأة التى لم أصدقها.

كانت أنوار البيت كلها مضاءة على نحو احتفالى. الصور على الحائط، الأثاث الرصين. والسجاجيد مفروشة على الأرض.

وقفت. «ما الذى يحدث هنا؟».

بلعت ريقى الذى جف، وتلفت حولى بذعر، وهمستُ «لقد قالت: قاوم باليقين». خطوت مغادرا حجرة الجلوس عندما سمعت ضرب أوتار العود وقلت: «أنت لست تقيا إلى هذه الدرجة». كنت كمن يسبح فى الضوء وسمعت صوتى «ما الذى يجرى هنا؟». وبحثت عن يقينى فى هذا البيت المشع بالنور.

كان وتر العود يصعد بنغم فاتن من إحدى حجرات البيت، مصاحبا لغناء امرأة من شجن. كنت أسبح فى نشوة شملتنى، وأقاوم ما أنا فيه خائفا من ضربة جنون مفاجئة.

بدأت بفتح الأبواب باباً بعد باب باحثا عن مصدر الغناء، عن صوت السيدة. وكنت أسير عبر الممرات المضاءة كأننى أخرج من بطون المتون القديمة، المسطرة ببهجة الكلمات، والمصورة بالصور الملونة، والمشغولة بأنسجة الحرير الهندى والصينى.

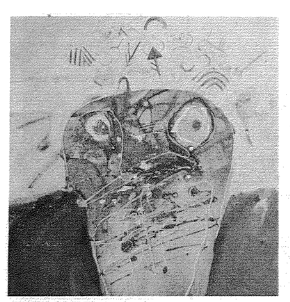
روائح تهب من الأركان علىّ، وأنا أقف من يومها أتأمل ما أنا فيه، أدور فى الحجرات، تنقضى السنوات وتأتى حتى ذلك التاريخ الأخير من العمر الذى يدفعنى للسير فى الأروقة القديمة مفتح العينين أنتظر واقفا أمام الأبواب المشرعة على الفصول، والصور، وصوت البحر، أسمع ذلك الغناء الشجى، وضرب ذلك العود اللذين لم أعرف أبدا مصدر سطوعهما.

حسان على أحمد وبلاغة العناصر

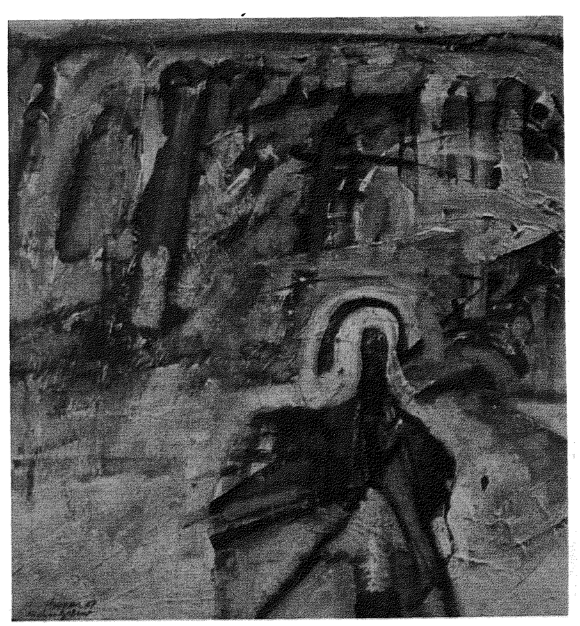
اللوحة تتكلم لغة الأسرار—
كاندينسكى



١٩٨٧ - أكرليك ٦٠ × ٦٠



١٩٨٩ - أكرليك + زيت + أحبار ٦٠ × ٧٠



١٩٨٨ - اكريليك + أحبار - ٤٠ x ٤٠



١٩٨٦ - اكرليك ٤٠ × ٦٥

محمد الأسباط

بلاغة العناصر

التشكيلى السودانى **حسان على احمد**، من مواليد العام ١٩٥٣ بوادى حلفا فى شمال السودان، تخرج فى كلية الاقتصاد، بجامعة الخرطوم عام ١٩٧٦، ونال دبلوم التخطيط الثقافى والاجتماعى عن معهد التخطيط القومى - القاهرة ١٩٨٦، ثم ترك هذه الحياة الأكاديمية، واتجه إلى الفن التشكيلى، محتفظا بإرادته الحرة فى التعبير، وتطوير القدرات التشكيلية من خلال الدرس الذاتى، والممارسة التشكيلية، مع الاستجابة الواعية لسلاسة الدفق الداخلى من خلال حركة اليد المتنقلة بيسر بين الخامات وبياض اللوحة. وعن الدراسة الأكاديمية النظامية للفن التشكيلى يقول حسان :«... الدراسة النظامية تتيح فرصة أكبر، وتختصر الزمن، ولكنها ليست الوسيلة الوحيدة لتطوير القدرات التشكيلية.. وليست صالات الدرس قادرة بمفردها على استيعاب الممارسة التشكيلية».

وبعد سنى الدراسة أخذ الفنان يتلمس تجربته بتخطيطات الأسود على الأبيض، وتطورت التجربة، من خلال الصراع بين أدواته وأفكاره، فأفضت إلى التلوين مستندة إلى الربط بين منجزات التشكيل الحديثة، التى تسنى للفنان مشاهدتها فى متاحف «اللوفر» و «الفاتيكان»، وصالات العرض المعاصرة، وذاكرته البصرية التى تنبض بالدفء والحياة.

ويلجأ الفنان **حسان على احمد** إلى طرائق متعددة، ويستخدم خامات متنوعة، لتحقيق خصوصيته التشكيلية، وهو يسعى إلى قبض لحظة يتشكل فيها الفضاء البصرى على قماشة الفرادة، وعندما يهيل الألوان على قماشته، لاتنطلق تجربته من تخطيط مسبق، لكنها تتطور من خلال (الصراع) الضارى بين الخامات والألوان، والخطوط، وتصطرع فى لوحاته خامات عدة وأساليب مختلفة، فهو يستخدم ألوان الزيت، والجواش والأكريلك AcRYLIC، والأحبار على مسطحات من القماش والورق، والكرتون، وأحيانا يخلط الزيت بالأكريلك. وإن فشل فى إيجاد المناخ المناسب للوحته يلجأ إلى ترقيع السطح بورق الجرائد والمناديل الورقية و (الشاش) والحصى والرمل، مستفيدا من إمكانات الخامة إلى أقصى درجة ممكنة، وأحيانا يشتغل على الألوان مستخدما أظافره، أو الدبابيس، أو السكين، لخدش سطح اللوحة إن بدا بليدا أو محايدا، وأحيانا أخرى يلجأ إلى تكنيك (المونوبرنت) (الرسم على الزجاج ثم طبعه على سطح اللوحة) - مما يعطى قماشته نسيجا غنيا من الخطوط والأشكال، وعندما ينغمه الفنان، بخطوط طويلة أو عريضة، تفصح مع

(*) ناقد وصحافى سودانى، مقيم فى القاهرة.

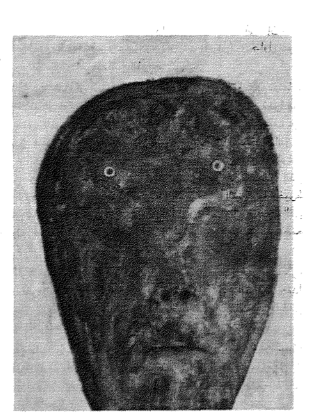
الحركة المتموجة، عن شفافية رائعة، بينما نراه يستخدم فى مرحلة أخرى من تجربته، فى سعيه إلى إنتاج خطوط بارزة، مواد صلبة، تساهم عند الاشتغال عليها فى صياغة كتل وجسور أفاريز وأشكال تقترب من أبواب البيوت المهترئة، أو الأحجار المتآكلة، فتبدو بعض لوحاته وكأنها متاهات لا متناهية، كما يستفيد الفنان، أيضا فى سعيه إلى تحقيق خصوصيته، من تقنيات الـ "ScRAPER BOARD". وتوحى بعض أشكاله الناتجة عن ازدحام درجات متعددة من الألوان، وطبقات الخامات التى أشرنا إليها، زخارف وكتابات، تبدو أشبه بالزخارف الأفريقية، والأحرف العربية، وهى ليست كذلك، لكنك حين تحدِّق فيها جيدا، تجدها كأنها نتاج زواج مذهل بين غموض الشعائر والطقوس الأفريقية، وقداسة النصوص (الأحرف العربية ـ النص القرآنى). وتدل أعمال فناننا على مدى استيعاب الفنان السودانى المعاصر لأساليب الفن الحديث وتقنياته، ومن ثم إنتاجه أعمالا تنتمى للعصر، ذات خصوصية سودانية ناصعة فى آن.

وتشى أعمال فناننا **حسان على أحمد**، بامتلاكه حيوية دافقة، وتفصح عن أناقة ودقة وإيجاز، ناجمة عن تمكنه من سر اللون بينما نلحظ أن لكل لوحة نظما وعلاقات لونية وخطوطا وأشكالاً وخامات أيضا، تختلف عن ماعداها من لوحات، وفى أعماله تتشاكل الخطوط والعلاقات اللونية، مع الشخوص والأشكال العضوية والهندسة التى لايلتزم خلالها الفنان بقواعد المنظور والنسب الهندسية المقررة أصلا، إذ نلحظ أن الفنان فى بناء حركة الخطوط الهندسية إنما يسعى إلى كسر حدة الهندسة، وإبدال نسبها، لتتجاوز الرؤية الواقعية، وتنحو إلى الغرائبية، فضلا عن تطريزه اللوحات، بأشكال معمارية ذات مراجع سودانية تؤكد خصوصيته، فتتناثر فى ثنايا اللوحات، تبعا لذلك، العتبات والنوافذ والأبواب والمشربيات والخطوط المعمارية، لكأنه يستدعى منجزات المعمار السودانى ـ إن جاز التعبير ـ التى أبدعها أهله النوبيون، والمتمثلة فى منحوتات (كوش) و (مروى) وبقايا بيوتهما، وجدارايات (فرس). ويحاول حين يستدعى هذه المنجزات، الإفادة من تميزها وجمالياتها فى نسخ عناصره التشكيلية على قماشة الفرادة.

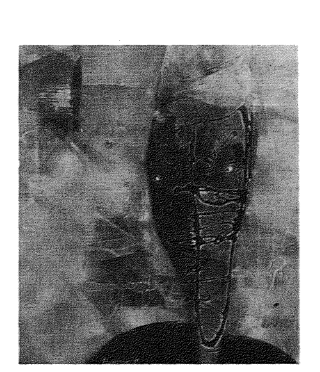
ويتجلى الحس الدرامى فى أعماله خلال البوارز والمنثيات، الناتجة عن اشتغال الفنان الدؤوب على الألوان، فى مايشبه تقنيات الحفر، الناتجة عن ضربات السكين أو خربشات الدبوس، مما يعطى الأشكال فى تداخلها وانزلاقها، وتماهيها، مع الألوان قدرا من المتعة البصرية، وفى بعض الأعمال تهدأ شحنات الانفعال حين يسود اللوحات الطابع الغنائى، بما يتضمنه من انصراف عن (التعبير) الصارم، أو حين يتغنى بوحدات زخرفية شعبية. وتتميز أعمال فناننا فى كل مراحلها، بالجراة الفائقة فى استخدام اللون، فهو ملوِّن بارع دون أدنى شك، استطاع خلال المراس الطويل أن يطوِّع الألوان حسبما يرغب. على أننا نلحظ، رغم التجريدية الموغلة فى تجريبيتها، أن دفء المناخات التى توفرت عليها لوحاته ينهض على مرجعية بصرية تعود إلى الجماليات المعمارية والطبيعية التى شكلت ذاكرته البصرية، فانتجت مع ماتلقاه لاحقا من خبرات ومعارف بصرية، مخزونا شديد الثراء، رفد قماشته التشكيلية بخيوط شديدة الغنى، ويتجلى ماذهبنا إليه بوضوح فى فضاءاته الضوئية، التى عمل على إبرازها، بعد أن اقتنصها من زحام الكتل، تلك التى لونها بالقوانم، منطلقافى البدء من المساحات الملتهبة بشموس الصيف الناصعة، أوان سطوعها على الصحارى الذهبية التى تضم النيل فى ألفة غامرة، والنيل يكحل صفرتها، بزرقته الرائقة.

وحسان على أحمد فى كل أعماله يغازل المخفى، كأنه يدفع المشاهد إلى البحث فيما وراء اللوحة من منجز جمالى خفى، اشتغل عليه أوان عزلته بعيدا عن أعين المشاهدين، ومن خلال تكنيك مغرى يشى بالغواية يدعو حسان المشاهد إلى التحديق جيدا فى ثنايا اللوحة، فربما تجلى وراء الخطوط والألوان، أو تحتها فى العمق شىء ما أكثر جمالا وبهاء وروعة شىء من الجمال الخفى الماورائى، ربما كان هو الذى يبحث عنه **حسان على أحمد** فيبدع لوحاته المسكونة ببلاغة العناصر.

إلى هنا نشير إلى أن الفنان **حسان على أحمد** قد حاز جائزة نوما الدولية (اليابان) لأدب ورسومات الأطفال ١٩٨٨، عن قصته المصورة (الوحش الغريب) والتى اعتمد خلالها على لغة التشكيل فقط، إذ لم يصاحب الرسومات نص مكتوب. كما نشير إلى أن الفنان قد أقام أكثر من عشرين معرضا فى الخرطوم، والقاهرة، وأسمرا، والشارقة، وبرلين وباريس، ولندن، وسواها، كما شارك فى بينالى الشارقة، وترينالى الحفر الدولى الثالث بفرنسا ١٩٩٤، وبينالى جوهانسبرج الدولى فبراير ١٩٩٥.



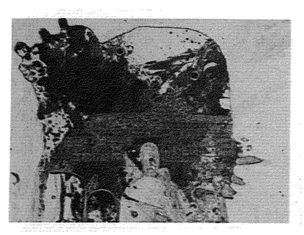
١ـ وجه ١٩٨٥ - اكرليك - المقاس ٤٠ × ٦٥سم



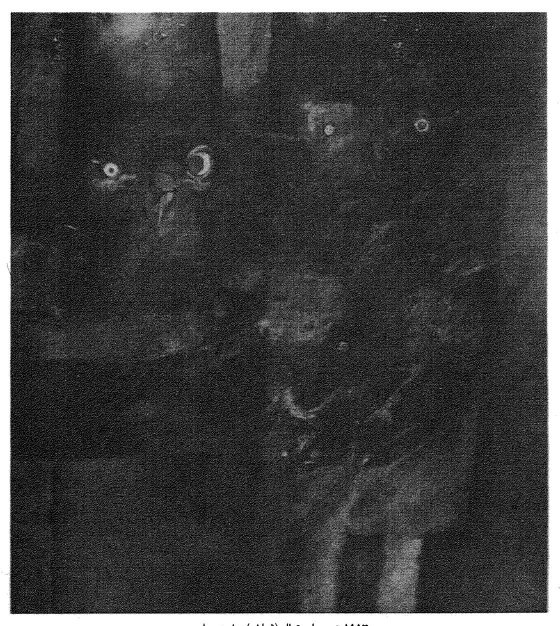
١٩٨٩ أحبار طباعة + زيت ٥٠ × ٦٥



١٩٩٣ زيت على توال (قماش) ٨٠ × ٨٠



١٩٨٦ أكرليك + ورنيش مهوجني ٤٠ × ٦٥



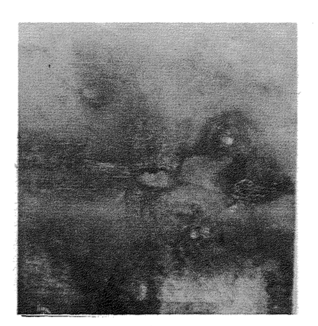
١٩٩٣ زيت على توال (قماش) ٨٠ × ٨٠



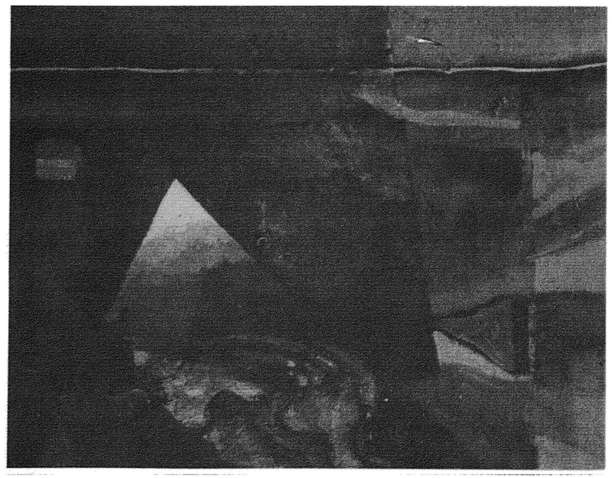
١٩٨٨ - اكرليك + أحبار - ٤٠ × ٤٠



١٩٩٣ زيت على توال (قماش) ١٤٠ × ١٤٠



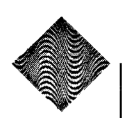
١٩٩٢ زيت على توال (قماش) ٦٥ × ٦٥



١٩٨٨ - أكرليك ٤٠×٥٠



١٩٨٧ - جواش + أحبار ٤٠ × ٥٥



صلوَات فى معبد الحُسْن

وادعٌ أنتَ كالطفولةِ كالوردِ

رهيفٌ روحاً ومعنىً وشكلا

دافىءٌ أنت كالنسيم رفيقٌ

كالندى رفَّ فى الكمامِ وأحلى

زاهرٌ انتَ كالكواكب فى الفجر

ترى النورَ اكثراً فاقَلاً

رائعٌ انت كابتسامة حبّ

تصف الوجْدَ والأحاسيس مُثلى

نغَم انتَ للسماء على الأرض

تلتْه الأملاك فصلا ففصلا

نفس انَت للنسائم رقّتْ

تتصبى الأرواح كهلاً وطفلاً

بل كؤوس من السّلافة رقّتْ

واستحلّت من النفوس مَحلاً

لوحةٌ انتَ اطّرها اللّهُ

بنورٍ من حُسْنه بات يُملى

بدعة أنت ما تراءيت إلا

سبَّح القلب للجمال وصلّى.. !

أنتَ روح ورحمةٌ لفؤاد

ضاق بالحبِّ والحياة فملاً ..

تسكنُ الروحُ إذ تراك عياناً

او يريك الهوى طيوفًا وظِلاً

فـتُرينى الحـيـاةَ لفظاً ومـعنىً   وأراك الجـمـالَ فـرعـاً واصـلا ..

ياحـبـيـبى هدهدت كلَّ كـيـانى   اأنـا أنت ؟ أم تـرى انـت أعـلـى ؟

انت روحى وقـد تملكت روحى   شـهد الحبِّ انت أغلى وأغلى...؟

ياحـبـيبى فـدتك روحى وعـينى   لـو توفى بذيـن فَدْياً وبَذْلا.. !

فـتـرفّقْ بـنـا إذا رمْتَ عـدلاً   واستقمْ لا تَجُرْ وحَسْبكُ دَلاًّ.. !

بغداد

فريال كامل

الملك «ديزنى»(*) وتابعه الأسد

أفلام الرسوم المتحركة نوع من الفن الخالص . يغزل نسيجه من خيوط الخيال . يستعير من الطبيعة مادته ولايماثلها . يلخص التفاصيل، يحرف هيئة الأشكال وحركة الكائنات. يبالغ فى الملامح ليبقى على الروح.

وقد شهد فجر القرن باكورة أفلام الرسوم المتحركة فى فرنسا ثم إيطاليا وألمانيا ، كما شهدت هوليود أفلاما **«لماكس فيشر» و«بات سوليفان» و«هيلمان»** . وفى الثلاثينيات توج **«والت ديزنى»** على عرش سينما الرسوم فى عصرها الذهبى . يقول الفنان الروسى **«سيرجى إيزنشتين»** : «لقد قام ديزنى بدور قومى بأن منح البسمة لمواطنيه يوم خيم عليهم شبح البطالة فى أثناء الأزمة الاقتصادية الكبرى ». ولايتميز **«والت ديزنى»** عن غيره من الفنانين الشبان فى أنحاء العالم إلا بأن احلامه وطموحه بلاسقف، لم يقنع بالعمل رساماً فى شركة إعلانات وغامر مع شريكه «أوب أيويركس» لإخراج فيلمه الأول «نيومان الضاحك»١٩٢٠ . وقد حفزه نجاح تجربته الأولى لأن يتخطى حدود الهواية والتطلع إلى الإنتاج الغزير ، فأسس مؤسسة ديزنى لإنتاج أفلام الرسوم المتحركة ، التى ضمت عشرات الفنانين والفنيين . ولم يتخل ديزنى طوال حياته عن روح المغامرة لفتح آفاق جديدة من الإبداع، فاحتضن التقدم التقنى ليلاحق جموح الخيال، وكان وراء تطوير كاميرا (التروكاج) ليتزامن الصوت مع الصورة . وحرص على الفوز بحق السبق ، فأنتج أول فيلم تحريك ناطق فى العالم ، متحديا ما أشيع عن فقد شخصية الرسوم مصداقيتها ـ لدى الجمهور ـ إذا ما نطقت على الشاشة ـ كما أنتج أول فيلم ملون رسوم فى العالم . وطور فيلم الرسوم القصير من مجرد فكاهة إلى بناء درامى له بداية ووسط ونهاية . وعلى إثر الأزمة الاقتصادية تخلى الجمهور عن عادة

(*) والت إلياس ديزنى ١٩٠١ ـ ١٩٦٦

ارتياد السينما، وقد لجأ أصحاب دور العرض إلى عرض فيلمين طويلين فى الحفلة لجذب الجمهور، فبارت بضاعة الفيلم القصير. ولم تكن مؤسسة ديزنى غافلة عن الظروف الاقتصادية، فأنتجت أول فيلم رسوم طويل فى أمريكا «سنوهوايت» - ١٩٣٧.

وبمنطق رجل الاقتصاد وروح الفنان، استطاع «ديزنى» أن يكسر دائرة السوق المحدودة لأفلام الأطفال. يقول ديزنى: «إننى لا أوجه أفلامى للأطفال بصفة خاصة، إنما أصنع أفلامى لإسعاد كل أفراد الأسرة». ويضيف الباحث «رالف ستيفنسون»: «لقد استحق ديزنى ما حققه من نجاح وانتشار عن جدارة لأنه انتقى موضوعات أفلامه من الحياة اليومية للطبقة المتوسطة التى تمثل غالبية المواطنين فى أمريكا، فعبر عن أخلاقياتهم وقيمهم ، وسرعان ما استجاب له أفراد المجتمع لأنهم وجدوا أنفسهم فيها. كما حرص على أن تكون شخصياته من الأخيار، فقدمها فى إطار من الاحترام» . وكانت الأحداث أبعد ما تكون عن العنف وجاءت نهايات أفلامه سعيدة .

وقد ابتكر «ديزنى» شخصيات لم ينل منها الزمن إذ مازالت تحتفظ بشقاوة الطفولة وعفويتها، مثل «ميكى ماوس» الذى ولد عام ١٩٢٧، والأرنب أوزولد» و «البطة دونالد» و «الكلب بلوتو». لقد صارت شخصياته نجوما يتلهف الجمهور على متابعتها. ولقد وعى ديزنى أن ابتكار شخصية يساوى كنزاً فاستثمر ذلك فى المسلسلات والكتب والألعاب والملابس والقبعات.

وقد تنبه «ديزنى» مبكرا إلى التراث العالمى الذى رسخت قيمته عبر الأجيال فكان أعظم دعاية لأفلامه، فأنتج «سنوهوايت» عام ١٩٣٧ **للإخوة جريم**، «سندريللا» ١٩٤٥و «جزيرة الكنز» **«لويس ستيفنسون** عام ١٩٥٠ ، «واليس فى بلاد العجائب» «لويس كارول ١٩٥١»، والحسناء النائمة عام ١٩٥٨، والطائر الأزرق «موريس ميترلنيك، وغيرها من أفلام.

وقد وضع «ديزنى» نصب عينيه أن يغزو عوالم مبتكرة من الإبداع تتجاوز الواقعية إلى التجريد، وتسبح فى الخيال، فأنتج لعشرة مخرجين عام ١٩٤٠ فيلم (فانتازيا) وهو نموذج فريد لأفلام التحريك، تبدأ رحلة إبداعه من حيث تنتهى كل الأفلام. وقد زامن الفيلم ستة مختارات من الموسيقى العالمية مع ماتوحى به من حركة الخطوط والأشكال والألوان. فزامن مختارات من **باخ** مع حركة تشكيلات تجريدية، وزامن (كسارة البندق) **تشايكو فسكى** مع باليه للزهور والفراشات، وزامن دورة الساعات **لبونشيف** مع باليه للافيال. وزامن متتابعات دينيه **لبتهوفن** مع باليه للأسماك الملونة كما زامن الربيع **لستراففنسكى** مع رقص للزواحف والبراكين. ورغم مرور أكثر من خمسين عاما على عرض فيلم (فانتازيا) إلا انه مازال يختال بسحره وإبداعه بين أفلام الرسوم .

واحتضن **ديزنى** تجربة رائدة للمخرجين «**كلايد جيرونيمى**» و «**ديفيدهاند**» بمزج التصوير الحى مع الرسوم المتحركة فى فيلم سندريللا ١٩٤٥، مما حدا بالفنان **ايزنشتين** إلى أن يسعى للقائه فى هوليود . وقد كتب معبرا عن إعجابه به: «لقد وصل «**ديزنى** » إلى مرتبة من النقاء الروحى كشفت له خبايا البشر ، وغاص فى أعماق الطبيعة البكر فبان له جوهرها . تحرر من كافة التقاليد فصار كالأطفال . وليس صدفة انه خالق متحرر وأن أفلامه دعوة للتحرر» .

وتلبية لاحتياجات الإنتاج الضخم لمؤسسة ديزني ، افتتحت مدرسة «ديزني» لتدريس فن التحريك عام ١٩٣٤ لتزويد المؤسسة بالفنانين المتخصصين فى أفلام الرسوم . وقد أدرك «ديزني» أن حلقة النجاح لاتكتمل إلا إذا قام بتسويق أفلامه بنفسه، فأسس عام ١٩٥٣ شركة (يونافستيا) لتوزيع الأفلام . ونجد هنا سؤالا يطرح نفسه مجددا على مؤسساتنا الثقافية هو هل يمكن للفنان أن يمتلك موهبة الإدارة ويتعامل بنجاح مع مسائل الاقتصاد؟ إن «ديزني» لم يكتف بالإجابة عن هذا السؤال ، بل وضعها مبكرا موضع التنفيذ . وقد اتسع طموح ديزني وأحلامه فأنشأ فى أمريكا مدينة ديزني التى توفر لروادها - وهم بالملايين - معايشة شخصياته وسط المناظر والديكورات المميزة لأفلامه ؛ وقد تبعها بمدينة ديزني بباريس ثم طوكيو.

ولأن «ديزني» قد أنبت أفلامه من بذرة الحرية ، حرية صياغة الطبيعة ، وجعل يروى هذه النبتة بصبر ودأب وتخطيط واع ، فقد نمت هذه البنية لتصبح دوحة وارفة فروعها تشعبت وتنوعت فى كل أنحاء العالم فازدهرت مدرسة «نورمان ماكلارين» فى كندا ومدرسة «ترنكا» و«زيمان» و«تيرلوفا» فى تشيكوسلوفاكيا ومدرسة زغرب فى يوغوسلافيا . وفى الولايات المتحدة تمرد بعض مخرجى أفلام الرسوم على ميثاق ديزني وركبوا موجة العنف التى تجتاح السينما فى الولايات المتحدة ، وتحصنوا خلف تقنية متقدمة لأفلامهم، وإن فرغت من المحور الأخلاقى الذى تلتف حوله الأسرة . وقد عرض مهرجان القاهرة لسينما الأطفال نماذج من هذه النوعية من الأفلام، وتدور أحداث «أوليفر وصحبه» «جورج سكريتر» عام ١٩٨٩ فى عالم الإجرام حيث يختطف بطل الفيلم - وهو كلب من عتاة المجرمين - القطيطة اللطيفة أوليفر للتسرية عنه . تهرب أوليفر بمساعدة بعض الأصدقاء وتحتضنها أسرة طيبة وتعيش معها حياة راقية . وتتعرض للتهديد من رئيس العصابة، غير أن مجموعة من صعاليك الحيوانات تحبط مؤامرة الزعيم ، وتؤمن حياة القطيطة . وفى «كل الكلاب تذهب إلى الجنة » عام ١٩٨٩ ، إخراج «دون بلات» ، يعرض الفيلم فنون الإغراء التى تمارسها ملكة إغراء الكلاب على بطل الفيلم ، الذى يخوض من أجلها المعارك حتى يقع بين الحياة والموت . وفى العالم السماوى يلمح أقدار العباد مدونة على ساعات ، فيبذل جهودا خارقة لسرقة قدره الملوث ويعود إلى الحياة وقد تاب عن أفاعيله وانحرافاته . وهذا مثال يدل على أن فيلم الرسوم ليس دائما مجرد فيلم للأطفال . وفى الشهر الماضى قدمت دور العرض فى القاهرة فيلم الأسد الملك Lion King من إخراج «روجر اليرس» و«روب منيكوف» وإنتاج مؤسسة ديزني وقد جاء الفيلم الذى تكلف ثلاثين مليون دولار - لينقذ مؤسسة ديزني من سقوطها المحتوم ، بعد فشلها فى إنتاج أحد الأفلام . ويعلق رئيس مجلس إدارة المؤسسة على هذا الفشل بأنه النتيجة المحتومة لتخلى الأفلام عن البعد الأخلاقى ، وقد حقق (الأسد) أرباحا تزيد على ٦٦٢ مليون دولار من عرضه داخل الولايات المتحدة غير عروضه فى القنوات الفضائية وشرائط الفيديو وغيرها لتحتل المركز السادس من بين الإيرادات فى تاريخ السينما فى العالم متخطياً علاء الدين ٢١٦ مليون دولار ، والجميلة والوحش (١٤٥) مليون دولار.

وأمام هذا النجاح المذهل أقدمت شركات الإنتاج السينمائى الكبرى (ومعظمها يملكه يهود)على تخصيص

ميزانيات عملاقة لإنشاء أقسام لأفلام الرسوم ، مثل شركة فوكس ووارنر وكولومبيا . وعلينا أن ننتبه لما ستحمله لنا أفلام الرسوم بين طياتها .

يحمل مشهد البداية فى الفيلم عادة محور الارتكاز لجذب الجمهور والتأثير فيه . وقد حشد مخرج (الأسد الملك) كل أدواته الفنية لدعم البداية:

من لحظة وصلنا إلى الحياة

هناك الكثير لنراه

والأكثر الذى سنراه

فى كل لحظة تثرينا الحياة

رغم اليأس والأمل

عبر الثقة والحب

نسير فى دائرة الحياة.

هذه أغنية تتردد أصداؤها فى الغابة على لحن ذى إيقاعات أفريقية حارة. لقطات رائعة تمزج بين ولادة قرص الشمس من رحم الأفق، وجماعات الحيوانات وأسراب الطيور التى تقبل جميعها على حدث مثير ومحورى فى المشهد التالى، حيث ينصب الملك «موفاسا» وليده «سيمبا» وليا لعهده على مملكة (برايدروك) فتستبشر به الرعية وتنحنى لتحيته.

وتكسر الشخصيات فى الفيلم القوالب المنحوتة، لتكتسب طبيعة إنسانية تنبض بالمشاعر والأحاسيس وإن اختفت وراء قناع الحيوان . ومن المشاهد الأولى يتحدد قطب الصراع على المُلك ، حين يتغيب العم عن حفل التنصيب ويستهين بالوليد الذى أزاحه عن الولاية . وتتوالى الأحداث لتؤكد فكرة الفيلم ، فما يُسلب بالخديعة لابد من أن يسترد ولو بالقوة . ويقدم الملك «موقاسا» نموذجا للحاكم فى حزمه وحكمته ، بالإضافة لمودته مع زوجته وأبوته . وتحقق الشخصيات تقدما فى مسيرة التطور ، فنراها مترابطة فى نظام أسرى له تقاليده ، ومن أطرف المشاهد مشهد تحميم الأمهات لصغارهن ، ومن أقوى المشاهد اللحظة التى يلقن فيها الملك ولى عهده أصول الحكم، فتمتلئ نفس الصغير بالغرور فيندفع فى مخاطرة وهو يغنى:

ما أعجزنى عن الصبر انتظاراً ليوم أن أكون ملكا

تقتفون آثار أقداميأنظر يمينا فتنظرون يمينا

أنظر شمالا فتنظرون شمالا

الملك سيمبا ولى عهد جميل

وفى مشهد إنسانى يلهو الملك مع ابنه بعد أن أنبه لخروجه عن طاعته وتعريض حياته الملكية للخطر . ويتشكل سلوك الشخصيات فى الفيلم حسب مكانتها ووفق أعمارها ، فيستغل العم الشرير شغف الأطفال بالأسرار والمفاجآت فى دفع «سيمبا» لمعركة غير متكافئة مع الضباع ، فيستشهد على إثرها الملك ويخلو له العرش. يزين العم للصغير أن يهرب بعد أن حمله مسئولية وفاة والده . يشارك سيمبا بعض الصعاليك معيشتهم ، ويجد فى فلسفتهم ، «انس الماضى ولا تفكر فى المستقبل» تجاوبا مع عقدة شعوره بالذنب . وقد خففت تلك المشاهد من صراحة الفيلم التى تشابهت بالتراجيديات الشكسبيرية . يلتقى «سيمبا» برفيقة طفولته التى تحكى له عن تردى الأحوال فى برايدروك وتحثه إلى العودة لتحمل المسئولية . ينجح الحكيم قرد البابون فى تحرر «سيمبا» من عقدته، فيقطع الصحارى

والقفار ليواجه مغتصب العرش ، ويحكم عليه بما سبق أن حكم به عليه . ومع مشهد النهاية تعلو أغنية دورة الحياة .

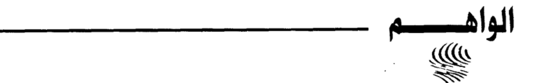
إن فن الرسوم المتحركة سلاح حساس فى يد الفنان يمكن أن يكون غاية فى الرقة والشفافية ، كما يمكن أن يتجاوز القسوة إلى العنف ، بل الوحشية . وقد جاءت مشاهد هجوم الضباع على الصغير «سيمبا» غاية فى الوحشية ، حتى لقد ألقت الرعب فى قلوب الكبار قبل الصغار ويرجع التربويون موجة العنف التى تجتاح الجيل الجديد إلى ما يتسرب إليهم من السينما ووسائل الإعلام. ويرفعون لاءات ثلاث : للعنف والجريمة والجنس، فى وجه من يشتغلون بفنون الطفل وثقافته . وستظل هناك ثغرة فى ثقافة أطفال الدول النامية لا يمكن سدها إلا بالإنتاج القومى.

وفى مصر وحدة وليدة لأفلام الرسوم - منذ أكثر من ربع قرن - بالمركز القومى للسينما ، أخرجت أعمالا قليلة ولكنها متميزة ، وقد فازت فى المهرجانات المحلية والعالمية . فهل لهذه الوحدة أن تدعم بما يمكّن الفنانين المتخصصين فى هذا الفن الجميل من أداء رسالتهم ؟!



مصطفى أبو النصر

الواهم



بطبيعة الحال، لا أستطيع أن أجزم بشيء. ربما كنت واهماً، ولكنني لا أريد أن أتعجل، أو أن ألقى بالتهمة جزافاً. ماذا أقول؟ التهمة !! التهمة هنا ليست جريمة، كما أنها - فى ظنى - ليست شيئاً محدداً. حين فتحت الشباك - صباحاً رأيته يقف على الرصيف المقابل؛ يقف فى مواجهتى تماماً. ليس فى ذلك ما يدين أو يعيب أو يُخْجل منه. هكذا إذن ليكن. كان يقف فى منتصف الرصيف تقريباً. أظن أن السبب، هو محاولته تفادى أشعة الشمس التى كانت تسقط بانحراف من فوق المبنى الذى وراءه لا شك أنه قد قدر أن الشمس ستكون - بعد قليل - قد صعدت فى السماء بزاوية تجعلها تبسط أشعتها على الرصيف كله. لاشك فى أنها كانت مشكلة، أو على الأقل مشكلة وقتية يمكن التغلب عليها فيما بعد. فى بداية الصباح، يكون الجو محتملاً، وقد تهب نسمة رقيقة، تنعش، أوتبعث فى النفس الحيوية، إلاّ أن هذا الشعور لايدوم، حيث أن الشمس تعمل فى جد حتى تحيل الجو إلى أتون من نار مستعمرة. أنا نفسى أتحوط لذلك، حينما أفتح الشباك فى الصباح، أتركه مفتوحاً، لفترة قصيرة؛ الفترة التى أقضيها فى الحمام، ثم فى تناول الفطور، وما إن أنتهى من ارتداء ملابسى حتى أجذب المصراعين فتسود الظلمة الغرفة، غير أن ذلك لا يعنينى فى شىء، إذ أننى أغادرها. هل أستطيع أن أقول إننى قد رأيت هذا الرجل من قبل، أم أن تلك هى المرة الأولى؟ لايمكننى الإجابة على هذا السؤال، لأننى لست متأكداً. ولكن الذى لفت نظرى، هو

أن الرجل كان يرمقنى فى وضوح، وبلا مواربة. كان يرتدى بدلة صيفية، رمادية خفيفة. شعر رأسه قصير، متوسط الطول، يميل إلى البدانة، ولكنه لا يُعد بديناً. كان فى هذه اللحظة، قد وضع يده اليمنى فى جيب البنطلون، أما اليسرى فبجانبه، تكاد تكون ملتصقة بفخذه، بعد أن القيت النظرة الأولى عليه، حولت بصرى عنه. قدرت أنه لا يقف لغرض معين، وأن نظرته إلى لا تعدو أن تكون مجرد نظرة عابرة: إنتبه إلى فتح الشباك، فلمَ لا ينظر؟ هكذا قلت لنفسى وأنا أستنشق هواء الصباح النقى نسبياً. بعد ذلك دخلت، وتركت الشباك مفتوحاً كعادتى دائما. لم يستغرق تفكيرى فيه إلاّ لحظة النظر إليه. بعدها خرج عن مجال تفكيرى. انهمكت فى طقوسى الصباحية، وحين انتهيت منها، اتجهت نحو الشباك لأغلقه. لمحة عابرة، رأيته فى وقفته، لم يتحرك قدر إصبع. ماذا؟ هاهو ذا يرفع عينيه تجاهى. لابأس. ليس فى ذلك ما يضايقنى. حين أغلق الشباك، سيكون مابينى وبينه قد انتهى. امتدت ذراعاى، وجذبت المصراعين. انتهى كل شىء. سادت الغرفة ظلمة وانية، ولأننى أعرف مواضع الأثاث، فأنا أستطيع أن أغادرها دون أصطدم بأى شىء حين استدرت متجهاً إلى باب الغرفة، توقفت. انبثقت فى رأسى الفكرة. مجرد فكرة لا أكثر ولا اقل. درت على عقبى إلى الشباك. لم أفتحه، نظرت من خلال شقوق الشيش، على أمل أن أراه، ولكنى لم أستطع. لا أدرى ما الدافع الحقيقى الذى دفعنى إلى هذا التصرف؟ وإذ حاولت ذلك من عدة شقوق وزوايا، فقد تأكد لى أننى لن أتمكن من رؤيته. جُهد ضائع ولا معنى له.

غادرت الشقة، وعندما وقفت على عتبة بوابة البيت، وقعت عينى عليه. كان يقف فى مكانه ـ كما هو ـ لم يغيره. نظرت إليه نظرة مدققة، على الرغم من المسافة التى بيننا، ولكنى لم أكتشف شيئا جديداً. الرجل نفسه، إلاّ أنه ـ هذه المرة ـ لم يكن ينظر إلى أعلى. كان يصوب عينيه تجاهى مباشرة. هل يفعل ذلك عن قصد، أم أنها مجرد مصادفة؟ قد يكون أحد الاحتمالين صحيحاً، وقد يكون الاحتمالان صحيحين. على أية حال ـ حتى الآن ـ لا علاقة لى بالرجل أو بالموضوع. ليقف حيث يشاء، ولينظر إلى أى اتجاه. والوقوف فى الشارع ـ كما هو معلوم ـ ليس ممنوعاً، كما أن التحديق فى الناس، لا يعاقب عليه القانون، وما دام هذا التحديق لا يؤدى إلى أى ضرر بالغير، فأظن أنه مباح. حقاً إن النظر إلى الغير قد يُعد مجافياً للذوق، أماً إذا كان بقصد حب الاستطلاع أو التطفّل أو التلصص فإن ذلك يجعل

منه عملاً غير مشروع. حتى الآن، لا أستطيع أن أدين الرجل، كما لا أستطيع أن أوجه إليه تُهمة معينة. (مجرد رجل يقف على الرصيف، ينظر إلى أعلى وإلى أسفل وإلى الأمام. لا شيء فى ذلك البتة.) ثم من أدرانى أنه يراقبنى أنا؟ وحتى إذا كان يراقبنى، فلماذا أنا بالذات؟ شيء من التعقل والتروى. المسألة ليست بهذه البساطة، كما أنه لا يجوز لأى شخص أن يوجه تهمة - مهما صَغُرت أو تفُهت - لشخص آخر، دون أن تكون لديه الدلائل والقرائن التى تؤيد اتهامه. لماذا تشغل نفسك بهذا الرجل، ألأنك حين كنت تفتح الشباك رأيته يرفع عينيه إليك؟ أليس من المحتمل، بل من المؤكد أنك تفعل مثله لو كنت فى موقعه. قد تكون وقفته هذه لسبب من سببين، فإمّا أنه ضرب موعداً لأحد ليوافيه فى هذا المكان، وإما لأنه متعب ويريد أن يستريح من المشى. ربما تكون فترة راحته قد طالت قليلاً، ولكن من يدرى؟ أليس من المحتمل أنه يشكو من مرض فى القلب أو فى رجليه؟ النظرة العابرة للرجل لا توحى بأى شىء، ولا يدل مظهره العام على أنه من أولئك الذين يكلّفون بمراقبة الناس، ولكن لنفرض أنه منهم، فهل من المعقول أنه يقوم بمهمة مراقبتى؟ ولماذا أنا بالذات؟ لا أحد أعلم بنفسى من نفسى. أنا أعى كل حركاتى وسكناتى. لست ذلك الشخص الذى يمكن أن يُشْتَم من سيرته أنه ذو نشاط سياسى هدام، أو أنه من التجار الذين يتخذون من وظائفهم ستاراً لتجارة غير مشروعة. علاقاتى كلها واضحة وسليمة، وأنا - كما يقولون - رجل لا يعرف المداورة أو الخداع. أعيش كما يعيش الملايين من الشرفاء: من العمل إلى البيت، ومن البيت إلى العمل. لماذا إذن يراقبنى هذا الرجل؟ قد يكون - فعلاً مكلفاً بمراقبة شخص ما، يسكن فى بيتى أو فى بيت مجاور، ولكن لست أنا بالتأكيد. لا مجال إذن، للتفكير فى أمر هذا الرجل.

عليك أن تنحرف شمالاً، وتبدأ فى المشى تجاه مكان عملك. لو كان فى نيته مراقبتى فسأجده حينما أصل إلى هناك. لماذا لا يذهب إلى المدير أو حتى إلى الوزير ليسأل عن أمرى؟ من المحتمل أنه لا يعلم عنى شيئا. لست متأكداً. ربما. عندما وصلت إلى المكتب كان كل شىء كما اعتدت دائماً. الموظفون مرصوصون أمام المكاتب كالتماثيل أو الأصنام. منهم من انشغل بعمله أو بشرب الشاى أو القهوة أو تدخين السجاير. النظرة العابرة والتحية المألوفة. مجرد تحية آلية، خالية من أية عاطفة، لا تعبرإلا عن مدى ما وصلنا إليه. جلست فى مكانى المعهود: أمام المكتب القديم ذى السطح الملئ بالبُقع ولونه الكالح.

أفتح الدرج، وأستخرج الملفات وأبسطها أمامى. العمل المتكرر السخيف. (طبعاً لم يخطر الرجل على بالى) بعد أن احتسيت كوبا من الشاى، ودخنت سيجارة، بدأت فى فتح الملفات، والنظر فيما هو مطلوب . فترات من الملل تنتابنى، ولكن أتغلب عليها بالاستغراق فى العمل. تمضى الساعات بطيئة. اقترب موعد الانصراف. طويت الملفات وغيبتها فى الدرج. الآن، كل شىء قد انتهى. دقائق معدودات وأغادر المكتب. فجأة، أتذكر الرجل فى ومضة عابرة، أتمثل صورته أمامى، ولكن أستبعدها وأحاول أن أشغل نفسى بشىء آخر. لا أجد. تمتد يدى فأتحسس سطح المكتب، خشن، ملىء بالغضون والحُفَر الصغيرة. لم يكن لذلك أى معنى. أخيراً حانت ساعة الانصراف. التحية العابرة، والخروج من المبنى كما لو أننى أغادر سجناً. الكفاح اليومى فى سبيل العودة إلى البيت، الشوارع غاصة بالخلق. المتسكعون والعائدون إلى بيوتهم والخارجون منها. الوجوه المظلمة الكئيبة. والنظرات الباردة الجامدة، والتنمر للدخول فى مناقشة أو مشاجرة أتفادى ذلك كله، وأمضى فى طريقى بحرصٍ ودون أن أجرؤ على النظر إلى أحد أو الاصطدام بأحد أو ملامسة أحد. الشمس فى السمت، والأشعة النارية تلسع البشرة، والعرق يتصبب والأنفس تكاد تزهق. السرعة فى المشى تزيد من إحساسى بالحرارة. لست مرتبطاً بموعد، ولن يطير البيت من مكانه. بدأت أبطئ فى مشيتى خطوة.. خطوة. أتوقف بين حين وآخر. وأرفع كفى فوق رأسى فى محاولة للتخفيف من حرارة الشمس. لا فائدة. أقترب من جدران البيوت. شريط ضيق من الظل، لا يكاد يحمى شيئا. شىء أفضل من لا شىء يصرُّ أحد المارة على أن أنحرف قليلا، كى يتاح له هو أن يمر من جانب البيت.أقف فى مكانى، تحدثنى نفسى أن أتمسك بمكانى يرمقنى بنظرة ميتة.. وفى عينيه إصرار. أقصر الشر لا داعى للدخول فى معركة من أجل لا شىء أنحرف مستسلماً، ثم لا ألبث أن أعود إلى شريط الظل. الأرض تشع حرارة جهنمية أتوقف أمام دكان عصير قصب. فى الداخل أناس كثيرون ينتظرون دورهم. أفكر فى أن أدخل، ولكنى أتجاوزه، ثم أعود وأتوقف. إذا شربت كوباً فسيصد نفسى عن الغداء. ولكن الجو نار.. نار. أحشر نفسى بين الناس. الجو فى داخل الدكان رطب. مروحة كهربائية مثبتة فى السقف تنشر هواءً بارداً. تمنيت لو أظل فى وقفتى هذه حتى مغرب الشمس. جاء دورى. بثقه ودُربة، أزلق الصبى كوب العصير

على لوح الرخام فى اتجاهى، بحيث لم تنسكب منه قطرة. أتناوله وأشربه فى جَرعة واحدة. أحس ببرودة العصير فى بلعومى. أضع الكوب الفارغ، وفى الوقت نفسه أفكر فى أن أطلب كوباً آخر. هل سبب ذلك هو العطش أو الإحساس بالحرارة. أم إننى أريد أن أطيل من وقفتى داخل الدكان؟ ما هذه الشراهة؛ أغلب الواقفين اكتفوا بكوب واحد. وأنا، كلا، لتكن قوى الإرادة. أغادر الدكان، وأستأنف المشى.

بعد عدة خطوات، شعرت بانتفاخ فى بطنى، والعصير يترجرج فيها. مشروب بارد على معدة خالية. كان يجب أن أتروى قبل دخول الدكان، ولكن ما بال أولئك الذين كانوا يشربون العصير؟!

ازداد إحساسى بالحرارة والعطش، وأخذ العرق ينز، ثم انبثق كالطوفان. أخرجت المنديل وجففت وجهى وذراعى، وهممت أن أفتح القميص لأمسح العرق الذى يسيل على صدرى، لكنى لم أفعل. عندما أعود إلى البيت، سأستحم، أول شيء أفعله هو الدخول تحت الدش. سأتخلص من ملابسى الداخلية، رائحة عرقى واضحة. لم يبق إلا شارع واحد وأصل. أسرعت فى خطواتى، لاح البيت. بلا إرادة منى، أنظر تجاه الرصيف المقابل، ماذا؟!. لا يزال الرجل واقفا فى مكانه، ألا يشعر بحرارة الجو، وحرارة الشمس وأشعتها التى افترشت الرصيف كله؟ من المؤكد أنه فى مهمة صعبة، لا يستطيع من أجلها أن يتخلى عن مكانه ولو حتى إلى مكان ظليل. لست أنا المقصود حولت بصرى عنه، ودخلت من باب العمارة. وأنا أصعد فى السلم. كان باب إحدى الشقق مفتوحا، وكانت السيدة تقف عند العتبة فى قميص يكشف عن ذراعيها، اجتزت بسرعة دورة السلم، وواصلت صعودى. وأنا أفتح باب شقتى تساءلت: لماذا كانت تقف عند العتبة، هل تنتظر أحداً أم ماذا؟ . إلاّ أننى ما إن دخلت حتى نسيت أمرها تماماً. أغلقت الباب، الجو أخف وطأة من الخارج. تنفست فى ارتياح، ولكننى خلعت ملابسى بسرعة، واندفعت أقف تحت الدش. مازلت أشعر بالعصير ثقيلا فى معدتى. لا أشعر بالجوع، وليس لدى أية شهية للأكل الآن. على الرغم من الحمام البارد، فإننى أشعر بخمول ورغبة فى الاستلقاء على السرير، والنوم. ولكن ما إن دخلت الغرفة، حتى اتجهت مباشرة إلى الشباك. كدت أفتحه، ولكنى تراجعت. ما معنى هذا؟

ما معنى وقفته فى هذا الجو، إذا لم يكن مضطراً إلى ذلك؟ وربما كان مجنونا لا يشعر بحر أو برد. سأنام قليلا ثم بعد أن أستيقظ أتناول غدائى. رقدت على السرير، أغمضت عيني لا أظن أننى سأنام. تقلبت على جنبىّ، ثم استلقيت على ظهرى. فتحت عينى ورحت أحملق فى السقف. لماذا كانت تقف على عتبة شقتها؟ هل كانت تنتظر أحداً، أم أنها كانت تريد أن تدخل مع أحد السكان فى حوار أو مناقشة؟ ما شأنها؟. ليس لها أى شأن. امرأة تجاوزت الخمسين زوجها أكبر منها بقليل. أعرفه. رأيته أكثر من مرة. لا أحد يسمع له حساً، يبتسم لجميع الوجوه، ولكن التحية عابرة، ولا شىء بعد ذلك. أما زال الرجل واقفاً فى مكانه؟ انتفضت من السرير، واتجهت إلى الشباك، وبحرصٍ شديد واربته. رأيت الرجل فى مكانه، لم يتزحزح يقف فى إصرار، وربما فى عناد، لأمر ما. لا تظهر عليه أية علامة من علامات الضيق بالحرارة أو بالشمس. لابد من معرفة أمره. لم أعد أشعر بالانتفاخ، ولا أحس بالجوع، ولكنى سأتناول غدائى، لأنتهى بسرعة من هذه المهمة الثقيلة.

بعد أن تناولت غدائى، عاودنى الشعور بالكسل، وبدأ الخمول يسرى فى أعضائى. لا فائدة من اليقظة فى هذا الجو القائظ. هواء الشقة مكتوم، وجدرانها تشع حرارة تنتشر فى أنحائها. تلاشى أثر الحمام، وأخذ العرق ينز من جديد. ما العمل؟ ألقيت بجسمى على السرير فى محاولة يائسة. أغمضت عينى، وتسرب الثُّقل إلى جسدى كله. نمت. استغرقت فى النوم. لم أستيقظ إلاّ فى حوالى السادسة. المخدة، وياقة البيجامة مبتلتان بالعرق. هل أستحم مرة ثانية؟ لا فائدة. الآن، يحق لى أن أفتح الشباك. اتجه بصرى إلى الرصيف المقابل. لم يكن الرجل موجوداً. أين ذهب؟

ذرعت الشقة آلاف المرات. فى كل مرة أنظر من الشباك لا أجده. هل يتخفى أم أن مهمته قد انتهت؟ لا أدرى ما الذى علق برأسى تجاهه؟ لماذا هذا الرجل بالذات؟ إنه لا يختلف عن أى شخص آخر يُكلَّف بمهمة سرية أو علنية. مظهره لا يوحى بأى شىء لماذا هذا الرجل بالذات؟. ألا يجوز أنه الآن مختبئ فى مكان ما، بعيد، بحيث يمكن أن يرانى ولا أراه؟ ومن يدرى؟ ربما انتهى به الأمر إلى الصعود إلىّ . أليس من المحتمل أنه الآن يصعد فى السلم؟ وقفته طوال النهار، تحت الشمس، وفى الحر وفى القيظ، الكل يلجأ إلى الظل، إلاّ هو. حين رفع عينيه ونظر إلىّ ، ونظرت إليه ، كان من الواضح أنه يعنينى أنا .. ألم

ألمح على ملامحه .. ماهذا؟ وا ندفعت أفتح باب الشقة ، خيلَ إلىّ أننى قد سمعت طرقًا ، تلفت يميناً وشمالاً، لا أحد . ظللت واقفاً أتنصت ، لا أحد يصعد فى السلم . دخلت وأغلقت الباب . فجأة ، قررت أن أذهب إلى المقهى الذى أجلس فيه أحياناً . رواده أخلاط متنافرة. معرفتى ببعضهم، مجرد معرفة سطحية، حقاً نجلس معاً ، نتكلم فى كل شىء : السياسة ، الحوادث ، ماورد فى الصحف ، وأيضاً ما لم يرد . إلاّ أن ذلك كله لا يشكل معرفة حميمية ، ولكنها على أية حال خير من الوحدة . وفى أثناء ارتداء ملابسى انتبهت إلى أننى لم أعد أفكر فيه ، أو على الأقل لم يعد يشغلنى ، فما دام قد ذهب ، فقد انتهى كل شىء بالنسبة لى تجاهه . رجحت أنه قد يكون معتوهاً . استرحت إلى هذا التفسير ، وبذلك ، ومن وجهة نظرى، يكون موضوعه قد انتهى تماماً.

خرجت من باب العمارة . ماهذا؟ ما إن اتجه بصرى نحو الرصيف المقابل ، حتى رأيته يقف فى المكان نفسه . الآن ، وضح كل شىء . لا معنى للذهاب إلى المقهى . ما معنى الجلوس مع جماعة لا تربطنى بهم رابطة قوية ، ولا نفعل شيئاً سوى الكلام الفارغ، ولا نتيجة على الإطلاق؟ لابد من اكتشاف أمر هذا الرجل، ما شأنه ؟ حب استطلاع شديد ، وربما توجس وخوف أيضاً لم يقف الرجل فى هذا المكان عبثاً ، هناك أمر ما وراء هذه الوقفة.

تسمرت قدماى فوق عتبة البوابة حوالى دقيقة، كنت فى أثنائها أنظر إليه مباشرة لم أحاول أن أتخفى أو أتظاهر بما ليس فى نيتى . عيناه ـ هو أيضاً ـ مصوبتان تجاهى . ينظر إلىّ دون مواربة . ظهر غرضه . هاهو ذا يحملق فىّ . أنا متأكد من ذلك. ربما لو حاولت أن أروغ منه ، لما تردد فى أن يتبعنى . سأضلله ، لماذا لا ألعب به؟ أعجبتنى الفكرة. الآن، أستطيع أن أغير مسارى : أمشى فى شارع أخرج منه فأدخل حارة ثم أخرج من الحارة إلى شارع ثم من الشارع إلى حارة ثم من الحارة إلى شارع طويل ينتهى عند ميدان فسيح أدور فيه دورتين أو ثلاثاً (هو ورائى وأنا أتظاهر بأننى لا أراه) ثم أدخل من بوابة عمارة كبيرة ـ أعرفها ـ لها بوابتان وأخرج من البوابة الأخرى . ولكن لا ، لا داعى لذلك كله. يجب أن أواجهه . تقدمت إلى الأمام عدة خطوات ، ثم توقفت على حافة الرصيف . تلفت يميناً وشمالاً حتى قلّ عدد السيارات وتباعدت. أستطيع أن أمرق بينها بسرعة إلى الرصيف الآخر ، حيث

يقف جامداً كعمود النور. لم أشعر بنفسى إلاّ وأنا أجرى فى خُطى متلاحقة ، ثم رأيتنى أقف أمامه . المسافة بيننا لاتزيد عن متر واحد فقط. وأنا أنهج ، كانت عيناى عليه . الآن، أستطيع أن أقترب منه ، وأوجه إليه السؤال الذى لن يجد مفراً من الإجابة عليه . كانت الشمس قد انحسرت عن الرصيف ، ولكن الضوء ظل باهراً . وعلى الرغم من أن الحرارة قد هبطت قليلاً ، إلا أنّ شعورى بالرطوبة كان يبعث فى جسمى إحساساً باللزُوجة. . لم يتحرك الرجل ، ولم تطرف عيناه ، خُيِّل إلىّ أننى ألمح رعشة طفيفة على شفتيه . جاء دورى ، علىّ أن أفجاه . قد يُرْتج عليه، أو يحاول الإنكار والتنصل ، أو ربما فرّ هارباً . وشعرت كما لو أن أحداً يدفعنى من الخلف ، وسمعت صوتاً يحثنى . لم أستطع أن أعصى الأمر أو أتوانى . كان هذا التقارب قد أربك بعض المارة فى سيرهم ، فكانوا يضطرون للانحراف إمّا وراءه وإمّا ورائى . وهكذا صرنا نقف فى مواجهة صريحة . الذى أدهشنى ، أو ربما حيرنى ، أنه ظل كما هو فى وقفته ، لم يتقهقر ولو قدماً واحداً . لا أدرى لماذا سيطرت علىّ فكرة أنه كان ينتظر هذا التصرف منى؟ فبدلاً من أن يتعقبنى ، جئت أنا إليه ، عن طواعية وقبول . هل أوقعت نفسى فى المأزق ، أم تُراه قد جذبنى إليه بحيلة مجهولة ، كما يفعل الثعبان حينما يظل محملقاً فى فريسته فوق الشجرة حتى تسقط أمامه بلا حول ولا قوة ، فلا يكون منه ـ بعد ذلك ـ إلاّ أن يبتلعها ؟ شعرت ـ فى هذه اللحظة ـ أننى قد قدمت له نفسى بالفعل ، وأن أية محاولة من جانبى ستبوء بالفشل . هل شعرت بالندم على تسرعى ؟ لم يتخذ الرجل خطوة واحدة تجاهى ، كما أنه لم يُشر إلىّ بإصبعه . كل ما فعله هو أن ظل واقفاً فى مكانه ، وليس لأحد أن يتهم أحداً لمجرد وقوفه فى الشارع . هل أستطيع أن أتراجع ، وأعدل عما نويته ؟ علىّ أن أتصرف بسرعة وبلباقة . ابتسمت فى وجهه . لم أتلق أى رد . وجهه جامد كما هو . هل لمح هذه الابتسامة ، أم أنه تجاهلها لغرض فى نفسه ؟ يريد أن يبدو جاداً متجهماً ، وأن يبعث فى نفسى هيبة وخشية منه . ولكن أنا الذى جئت إليه بقدمى .

ياللبلاهة ! أما كان الأحرى أن أذهب إلى المقهى ؟ على أسوأ الفروض أحسن من موقفى هذا لا فائدة ، لا فائدة على الإطلاق . وقعت الفأس فى الرأس ، وعلىّ أن أعانى التجربة حتى نهايتها. أعود فأبتسم . لا أدرى مدى نجاحى هذه المرة . ربما إلى حد ما ، فقد خُيِّل إلىّ أننى أرى طيف ابتسامة بدأت

تظهر على شفتيه ، إلاّ أنها سرعان ما تلاشت ، واستبدل بها تقطيبة . مازلت واقفاً عند النقطة نفسها ، فإمّا أن تنطق وتقول له شيئاً ، وإمّا أن تختفى من أمامه بحيلة يعجز هو نفسه عن فهمها أو اللحاق بك. تجسمت فى مخيلتى الصورة ، ووجدتنى أتحفز للجرى بأقصى ما أستطيع ، ولكن ما إن رفعت قدمى للقفز بعيداً ، حتى كان قد أمسكنى من كتفى وهو يضغط على جسمى كله وكأنه يأمرنى بالبقاء . هكذا إذن استسلمت لقبضته ، وأبديت استكانة واضحة . عندئذ ، لمحت على شفتيه ابتسامة عريضة تشى بمدى نجاحه . لا مفرّ من أن أبادله الابتسام ، فربما تكون ابتسامتى بداية التفاهم بيننا . ظللنا فترة نتبادل الابتسام ، قد تكون ابتسامتى أكثر دلالة ، ولكن يبدو أن ظنى لم يكن فى محله ، إذ ما لبثت ابتسامته أن تلاشت وهو يسألنى فى نبرة مشحونة بالوعيد ، سألنى من بين أسنانه وهو يضغط عليها : «علام تبتسم؟» السؤال واضح ، والإجابة عليه سهلة ، ولكنى لم أوفق فى العثور على إجابة ترضية أو تقنعه، لذلك فقد اعتصمت بالصمت وأنا أحملق فيه مستجدياً إياه أن يفك أسرى، ويطلق سراحى. عاد فكرر السؤال. فى هذه المرة، كان صوته أعلى، إذ أنه فتح فمه، فبدت أسنانه مُصْفرة، يتخللها سواد. أثار موقفنا هذا فضول بعض المارة، فأخذوا يتحلقون حولنا. تلك كانت هى المهزلة. تذكرت القرداتى وهو يلاعب قِرده. حول الرجل بصره عنى، وراح يستعرضهم. لم ينطق بكلمة، ثم التفت إلىّ قائلا وقد رفع قبضته عنى: «هيا بنا» سألته بصوت خفيض وأنا أتبعه: «إلى أين؟». غير أننى لم أتلق منه أية إجابة، فقط أو مأ لى برأسه، فسرت وراءه مطأطئاً، كما يسير الكلب وراء سيده. انتهى بنا السير إلى شارع متقاطع، فوقفت عند أصله وسألنى: «إلى أين تريد أن تذهب؟». فاجأنى السؤال. المفروض أنه يعرف إلى أين نحن ذاهبان؟ ثم إننى أنا الذى أتبعه. هل يسخر منى، أم يقول ذلك عن عمد فى محاولة للإيحاء بأننى أختار الطريق؟ رفعت عينىْ ونظرت إليه دون أن أنطق. ويبدو أنه قد أدرك ما يجول فى ذهنى، فهز رأسه مبتسما ثم ربت على كتفى وهو يقول: « لايهم، سنظل سائرين، حتى تكل أقدامنا .» وانحرف فى الطريق الجانبى، وتبعته. غربت الشمس، وبدأت الظلمة تكتنف الشوارع، إلاّ من أضواء متناثرة هنا وهناك، من أعمدة النور، أو بعض واجهات الدكاكين. غبائى، وسوء تصرفى، أوقعانى فيما سألقى فيه حتفى. ورحت أتلفت حولى، وفكرت فى أن أنتهز فرصة وأولىّ هارباً. ولكنى لم أستطع أن أنفذ ماراودنى. شىء ما كان يشدنى إليه، يربطنى به كنت أسير بجانبه، وبين حين وآخر كنت أنظر إليه، فأراه يمشى فى خطوات

متساوية، محملقاً أمامه، لا يتلفت. إنه يعرف إلى أين يقودنى. لماذا لم أذهب إلى المقهى؟ لماذا لم يقتحم شقتى ويقبض علىّ؟ لماذا لم يذهب إلى المكتب ويسأل عنى هناك؟ ماهى التهمة الموجهة إلىّ؟ أنا - المغفل الذى ذهب إليه بقدميه. هل أنا مخطئ؟ يجوز، من المحتمل أن ثمة شيئاً ما فى داخلى هو الذى قادنى إليه. إحساس ما يكمن فى أعماقى، لا أستطيع أن أعرفه أو أحدده.

بعد فترة، توقف عن المشى، والتفت إلىّ يسألنى:

- لماذا أنت صامت؟ ألا تقول شيئا؟

- ماذا أقول؟

- وهل أعرف ما الذى تريده؟

أنت الذى تريد، لا أنا

- كيف؟ ألم تأت إلىّ؟

ترددت قليلاً ثم قلت:

- كنت أريد أن أسألك.

- عن أى شئ؟

- لماذا كنت تقف هناك؟

- لا أفهم، ماذا تعنى؟

- ألم يكن وقوفك بقصد مراقبتى؟

أطلق الرجل ضحكة عالية، تشوبها سخرية قائلاً:

ـ أراقبك! ولماذا أفعل؟

ـ طوال النهار وأنت واقف لا تتحرك، ولاتحوّل عينيك عنى أو عن شباكى.

ـ أمِن غير المسموح به أن يقف المرء فى الشارع، وأن ينظر إلى الشبابيك؟

ـ لماذا شباكى أنا بالذات؟

بدا الرجل مفكراً ثم قال بشىء من التردد:

ـ ربما، لأنك كنت تنظر إلىّ.

ـ أنا أم أنت؟

ـ أنت الذى جئت إلىّ.

ـ لاأعرف قصدك.

ـ أمكلف انت بهذا العمل؟ أعنى، لماذا تشغل نفسك بالآخرين؟

ـ ليس هذا من طبيعتى، ولكنى أريد أن أعرف.

ـ وها أنت قد عرفت.

ـ عرفت ماذا؟

ـ أنى أراقبك.

ـ حقاً؟

ـ أنت قلت ذلك.

قالها الرجل وهو يستدير مبتعداً. ظللت واقفاً أحملق فيه حتى غاب فى الظلمة البعيدة. كان الوقت قد تأخر، وفى الغالب سيكون رواد المقهى قد انصرفوا. اتجهت، عائداً إلى بيتى، ما إن اقتربت، حتى رأيته واقفاً هناك، وقد بدا واضحاً تحت عمود النور. فكرت فى أن أذهب إليه ثانية، إلاّ أننى دخلت من البوابة، وأنا أقاوم رغبة جامحة فى معرفة حكايته، ولكن ما الذى يعنينى منها أومن غيرها؟





التعويذة

باسمِ الآبِ
وباسمِ الإبنِ
وباسمِ الروحِ القدسِ
وباسمِ اللهِ
وباسمِ الأختِ الصغرى ناريمان
وباسمِ نبيلة
أو دريّةَ
باسمِ مها
باسمِ الأعضاءِ على جدران الهيكلِ
باسمِ الهيكل ،
باسمِ ملاك الراحةِ
لما خرج الملكُ إلى إخوتهِ

كان يفاخرُ بنبيذِ العائلةِ

ويشربُ إبريقينِ

ويلهو:

راسي صيغتْ من ذهبٍ إبريزٍ

عيني رفُّ حمامٍ فوق مجاري الماءِ

وقُصَصَي مسترسلةٌ حالكة كغرابٍ يجلسُ فوق الربوة

بطني عاجٌ أبيضُ غُلِّف بالياقوتِ الأزرقِ

شفتي السوسنُ والريحانُ

يداي مرصّعتانِ

ولما خرجَ الملكُ إلى إخوتهِ

كان يفاخرُ بنبيذ العائلةِ

ويشربُ إبريقينِ

ويلهو

لولا أنَّ الليل أحاطَ به

ادخله في أحضانِ الغابةِ

وتولاّه العسسُ الساري

قالوا: يامولانا

أين مياهُك

قال: وراء النهرِ

فسكتوا

قالوا: يامولانا

أين حدائق قلبكِ

قال: هنا

وأشار إلى أقدامِ الليلِ

فسكتوا

قالوا: يامولانا

دلّ على أطفالك

أيّهمو يتولّى بعدك

كان الملكُ يصلّي فى داخلِه

يسمعُ همسَ ملائكةٍ

ويطوِّح نحو الله يديه

ويسحبُ من بردتِه ورقاً

ويفتِّتُه

قالوا: يامولانا دلّ

أشار إلى شفتيهِ

إلى عينيهِ

إلى الحطّاب الراحلِ خلف النهرِ

إلى الأحراشِ

وقال لهم: جزّوها

بعد قليلٍ من رشاشِ الدمّ

سيخرجُ بعضُ دخانٍ

تتبعُه أحجبةٌ

كلُّ حجابٍ يمشى فى جهةٍ بيضاءَ
اقتربُوا منه
وسيروا قرب نهايةِ خطوتهِ
ستطلُّ عليكم كلماتٌ بيضاءُ
قصائدُ تمشى كالعهنِ المنفوشِ
فقالوا: يامولانا
حيَّاهم وتولَّى
قبل صباح اليوم التالى
خرج الملكُ إلى البستانِ وحيداً
كانت طائفة من جندٍ
تسعى أن تصطادَ حماماً
وثمانيةٌ من أيَّام اللهِ
تخلَّت عن موعدِها
كان الملكُ يحبُّ الأيامَ الهاربةَ
ويحلمُ أن يركبها ذات مساءٍ
لما خفَّ الملكُ إليها
قال: انتظرى
أنتَ الأولُ ما اسمُك؟
ـ لا أعرفُه
ـ كيف دخلتَ إلى بستانى؟
ـ جئتُ على رجلىَّ

مشيتُ كثيراً وتعفّرتُ
عرفتُ بأن السبتَ
سيمضى فيه الملكُ إلى الصحراءِ
ويخطفُ راعيةً من راعٍ
كنت أخافُ إذا أصبحتُ السبتَ
ـ وأنتَ؟
ـ الأحدُ كئيبٌ جداً
ينسى فيه اللّهُ يديه على جدرانِ المعبدِ
والراعيةُ يلحُّ عليها الملكُ
بأنْ تنسلَّ إلى حجرتهِ
كنتُ أخافُ إذا أصبحتُ الأحدَ
ـ وأنتَ؟
ـ غريبٌ جداً أن تسألنى
حين رأيتُ أبى يتمطّى فى الردهاتِ
ويأكلُ مثل الحيوان المذعورِ
ويحكى أنَّ الملك ينامُ على أغصانِ الملكةِ
أحيانا يكسرها
يبحثُ تحت سريرتها عن ملكٍ آخر
يستعجلُها أن تستلقى
قبل الفجر
يملُّ

ويضعُ عصاه إلى جانبها
ثم يمُرّ على الحجراتِ
وراء الملك تسيرُ الريحُ
وتغزلُ أغنيتها:
«الراعية انتصرت
سرقتْ ثوبى ومضت نحو الوادى»
ليس غريباً أن تسألنى
كان أبى يتمنى لولم يكن الجمعةَ
لما انصرفَ الملكُ إلى خلوتهِ
كان يفكِّر فى خمر العائلةِ
ويشربُ إبريقين
ويجلسُ فى الكرسىً
يرتِّبُ مالم يهربْ منهَ
أصابعَه
عينيه
خطوط يديهِ
بقايا الحلمِ:
فضاءُ حبيبى مثل الجيش بألويةٍ
أسنانُ حبيبى فوج نعاجٍ
شعرُ حبيبى مثل قطيع الماعزِ
خدُّ حبيبى كالرمانِ

دوائر فخذِ حبيبى مثل جواهر

بطنُ حبيبى قنديلٌ سهران

وسرةُ بطن حبيبى

كأسٌ لا يعوزها خمرٌ

ثدىُ حبيبى ظبىٌ بجناحين

وليلُ حبيبى أطولُ من فستانِ الأرضِ

وصوتُ حبيبى كلماتٌ بيضاءُ

قصائدُ تمشى كالعهنِ المنفوشِ

وبيتُ حبيبى خوصٌ

فى آخرةِ الحلم

ينامُ الملكُ

ويسعى النملُ إلى ركبتِه

لمّا يسقطُ

تأتى الجوقةُ:

باسمِ الآبِ

وباسمِ الإبنِ

وباسمِ الروحِ القدوسِ

وباسمِ اللّهِ

وباسمِ الأختِ الصغرى ناريمان

حسن طلب

الفيلسوفة اليهودية حنا أرنت

تواجه هتلر وهرتزل

تمر هذا العام الذكرى العشرون لرحيل الفيلسوفة اليهودية الأمريكية «حنا أرنت H. Arendt» (١٩٠٦ - ١٩٧٥)؛ وتحتل «أرنت» مكانة مرموقة فى ميدان فلسفة السياسة بصفة خاصة، فضلاً عن كونها واحدة من أهم فيلسوفات القرن العشرين، إذ لو أننا انتخبنا أهم ثلاث فيلسوفات ممن برزن فى القرن العشرين بعد أن تخلصت المرأة من القيود الاجتماعية التي عاقتها طويلاً عن مشاركة الرجل النشاط الفكرى، لاستطعنا حينئذ أن نضع باطمئنان اسم «حنا أرنت» بين هؤلاء الثلاثة، أما الأخريان فهما «سوزان ستبنج S.Stebbing» (١٨٨٥ - ١٩٤٣) الفيلسوفة الإنجليزية التى ربطت المنطق بالميتافيزيقا، ثم طوعته لضروب واسعة من التطبيقات الجديدة فى الحياة والثقافة، حين نظرت إلى التفكير على أنه فن طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها فى إطار خطة هادفة مترابطة[١]، و «سوزان لانجر S. Langer » (١٨٩٥ - ؟) التى قدمت محاولة مهمة فى التحليل الرمزى للفن والأسطورة والطقس تستمد أصالتها من اعتمادها على فهم فلسفى للرمزية لايجعلها تبدو مستعارة من العلوم الأخرى[٢]، وبوسعنا أن نذكر فى هذا السياق شخصيتين فكريتين متميزتين أصابتا شهرة إضافية، الأولى هى «روزا لوكسمبورج R. Luxumbourg» (١٨٧٠ - ١٩١٩) التى ذاع صيتها بسبب نقدها لبعض جوانب الماركسية، والثانية هى «سيمون دى بوفوار S. De Beavoir» (١٩٠٨ - ؟) التى أكسبتها علاقتها بالفيلسوف الوجودى «سارتر J.P. Sartre» (١٩٠٥ - ١٩٨٠) انتشاراً واسعاً. وقد أصبحت الساحة اليوم، بفضل هؤلاء الرائدات تزدان بجيل جديد من اللائى حملن لواء الفلسفة فى شتى فروعها، مثل «مارى وارنوك M. Warnock» فى فلسفة الأخلاق وتاريخ الفلسفة عامة، و«كيى پول K. Pole» و«كيت سوپر K. Soper» و«سوزان خين زاو S. K. Zaw» فى فلسفة السياسة والحضارة والأخلاق؛ وكذلك «جابريلى تايلور G. Taylor» و«إليزابيث تيلفر E. Telfer» و «سارا روديك S. Ruddick» فى فلسفة الحب والخبرة الجنسية.. وغيرهن.

ولعل المثقف العربى الذى لايعرف شيئا إذا بال عن **«حنا ارنت»** - على اهميتها - أن يكون معذوراً، بعد أن أهملت الحركة الثقافية أعمالها، وتجاهلتها الدراسات الأكاديمية الفلسفية والسياسية معاً، وكأن أصحاب الفلسفة قد تركوها لأصحاب السياسة فى حين تركها السياسيون للفلاسفة إلى أن تنوسيت بين هؤلاء وأولئك؛ وإن كان الواجب يقتضينا أن نشير هنا إلى بعض الجهود الفردية المهمة، منها المحاولة الرائدة التى قام بها **«عبدالرحمن بشناق»** منذ أكثر من عشرين عاماً، فنقل إلى العربية واحداً من كتب «ارنت» الأساسية تحت عنوان (بين الماضى والمستقبل) بمراجعة أستاذ الفلسفة الراحل **زكريا إبراهيم**، ثم صدرت منذ عامين ترجمتان لعملين آخرين من أعمال الفيلسوفة عن (دار الساقى) فى لندن، هما (فى العنف) ترجمة **إبراهيم العريس** و(أسس التوتاليتارية) ترجمة **انطوان ابوزيد** ولو أن **انطوان** تخلى عن التعريب واختار عنوان (أصول الحكم الشمولى) لكان قد أحسن صنعاً، وهذا الكتاب الأخير بالذات هو أهم ما كتبته الفيلسوفة فى مجال الفكر السياسى؛ بحيث بقى الكتاب فى موقع الريادة لكل ما تلاه من أعمال فى هذا الموضوع مثل (أصول الديموقراطية الشمولية) للمفكر السياسى **«يعقوب تالمون** J.Talmon» الصادر عام (١٩٥٢)، وغيره.

وربما تعود أهمية «حنا أرنت» بشكل عام، وأهميتها للقارئ العربى بشكل خاص، إلى تحليلاتها العميقة الجادة لكثير من الظواهر السياسية المعاصرة، وإلى أفكارها الجريئة ومواقفها الفكرية المنحازة إلى كرامة الإنسان وحريته فى مواجهة كافة صور الطغيان والقهر والاستبداد؛ كما سيظهر من عرض بعض أفكارها فى هذه الصفحات المحدودة.

نشأت «أرنت» وتعلمت فى ألمانيا، حيث تلقت دروسها فى عشرينيات هذا القرن على أيدى كبار الفلاسفة الألمان وأشهر الفلاسفة المعاصرين فى الوقت نفسه، مثل **«إدموند هوسرل** E. Husserl» (١٨٥٩ - ١٩٣٨) و**مارتن هيدجر** M. Heidegger» (١٨٨٩ - ١٩٧٦) و**كارل ياسبرز** K. Jaspers» (١٨٨٣ - ١٩٦٩)، والأخير هو الذى أشرف على رسالة الدكتوراة التى تقدمت بها «أرنت» عن **«القديس أوغسطين** St. Augustine» (٣٥٤ - ٤٣٠)، ومع أن الاهتمام بالفكر السياسى لم يكن قد ظهر حتى الآن بصورته المباشرة فى نشاط «أرنت» الفلسفى، إلا أن هذه المرحلة بقيت فاعلة فى توجهات «أرنت» وتكوينها الفكرى؛ وسوف لاتتحول «أرنت» نهائياً إلى الفلسفة السياسية، إلا مع تعاظم المد النازى الذى انتهى إلى قيام الحرب العالمية الثانية؛ وكان على «أرنت» أن تخوض تجربة مريرة فى سجون النازية، ثم فى معسكرات الإيواء بجنوب فرنسا، قبل أن تستقر نهائياً فى الولايات المتحدة الأمريكية، لتعمل بجامعة شيكاغو.

على أن تجربة «أرنت» التى جعلتها تعيش محنة الاضطهاد النازى لليهود، لم تدفعها إلى أى رد فعل عاطفى ولم توقعها فى فخ التعصب كما حدث لكثير من المثقفين اليهود؛ والدليل على ذلك أنها رفضت كل الضغوط التى مورست عليها من أجل استمالتها إلى الصهيونية، وفضلت أن تبقى منبوذة حتى بين المنبوذين Pariah even among pariahs[٣]، بل لقد مضت إلى أبعد من ذلك حين أصرت على أن تكون فلسطين دولة مزدوجة الهوية تضم كلا من الفلسطينيين واليهود، وحين نشبت الحرب العالمية الثانية طالبت اليهود بتكوين جيش يقاتلون به **«هتلر** A. Hitler» (١٨٨٩ - ١٩٤٥) بدلاً من قتال الفلسطينيين، ويقوم رأى «أرنت» فى هذه القضية على أن الاضطهاد غير الإنسانى الذى تعرض له اليهود فى أوروبا عامة وتحت الحكم النازى خاصة، لايعطيهم أبداً الحق فى أن يضطهدوا غيرهم ويخلقوا ضحايا جدداً من عرب فلسطين، ولهذا فقد أحست «أرنت» بالإحباط عند إعلان قيام الدولة الإسرائيلية سنة ١٩٤٨، إذ لم تر فى ذلك إلا انتكاسة فى اتجاه العودة إلى قومية القرن التاسع عشر[٤]. وقد لانعرف قيمة هذا الموقف إلا إذا قارناه، لابمواقف المستنيرين من مفكرى اليهود فقط، ولكن بموقف بعض الفلاسفة الكاثوليك، مثل **«جاك ماريتان** J. Maritain» (١٨٨٢ - ١٩٧٣)، الذى رأى أن لليهود حقاً إلهياً مطلقاً فى فلسطين».

لقد آثرت «أرنت» أن تبقى حرة بعيداً عن أتباع «هرتزل T. Herzl» (١٨٦٠ - ١٩٠٤). لاتصدر فى مواقفها وأفكارها إلا عن ضميرها الإنسانى ورؤاها المستقلة بعيداً عن سلطة أى حزب وأية جماعة من أى نوع؛ ولايعنى ذلك أنها تخلت عن يهوديتها أو عن بنى دينها، بل على العكس من ذلك كانت من أنشط المفكرين اليهود فى العمل على خدمة التراث اليهودى وجمع ما تبعثر منه فى أرجاء أوروبا بسبب ظروف الحرب، كما كانت من أكثر المفكرين اليهود حماسة فى الدفاع عن اليهود وإثارة قضيتهم أمام الرأى العام الأمريكى والعالمى، ومع أن «أرنت» لم تكن يهودية متدينة بالمعنى الضيق، إلا أنها آمنت بأن من يتخلى عن هويته، إنما يتخلى قبل كل شىء عن وجوده. والحق أن «أرنت» ليست استثناءً فى هذا السياق، فأشد المفكرين علمانية لم يكونوا بعيدين تماماً عن روح التراث اليهودى، ويصدق ذلك حتى على «كارل ماركس K. Marx» (١٨١٨ - ١٨٨٣) و«سيجموند فرويد S. Freud» (١٨٥٦ - ١٩٣٩)، ذلك أن إنتاج «ماركس» الفكرى يمكن تفسيره كما فعل «جارودى R. Garoudy» (١٩١٣ - ؟) على أنه امتداد لذلك الصوت العالمى الصادر عن كبار رسل اليهودية، ففى كتابه (المسألة اليهودية) لايقدم تصوراً خاصاً لخلاص اليهود وتحررهم منفصلاً عن خلاص البشرية[٦]، وتشير «أرنت» نفسها إلى شىء، من ذلك حين ترى فى المجتمع الخالى من الطبقات الذى نادى به «ماركس»صورة تشبه المجتمع المسيحى الأول[٧]، بل إن «جاردافسكى Gardavsky» صاحب كتاب (الله لم يمت بعد) راح يشكك فى مادية «ماركس» لأنه فى نظره يهودى يحمل فى أعماقه كل التجارب الخاصة التى خاضها اليهود عبر آلاف السنين[٨]. أما عن «فرويد»؛ فقد لعب الحضور الجنسى الغليظ فى التراث الصوفى اليهودى عامة و(الزوهار) خاصة، دوراً مهما فى إلهامه ببعض عناصر الأفكار الأساسية فى نظريته عن التحليل النفسى.

ولم تكن حماسة «أرنت» فى مواجهة أتباع «هرتزل»، بأقل من حماستها فى مواجهة أتباع «هتلر» وأنصار الشمولية Totalitarianism بصفة عامة؛ ويستحق كتابها عن (أصول الشمولية) وقفة خاصة بعد أن نشير إلى أهم آثار الفيلسوفة الراحلة.

وليس بوسعنا أن نقدم هنا مسحاً شاملاً نحصى فيه آثار «أرنت» الفكرية، فهذه مهمة قد تحتاج إلى كتاب مستقل، خاصة أن هناك جانباً كبيراً من هذه الآثار مكتوباً بالألمانية التى كانت لغة «أرنت» الأم، إلى الدرجة التى أصبحت فيها متهمة، حتى فى آثارها المكتوبة بالإنجليزية، بأنها إنما تفكر أولاً بالألمانية ثم تكتب بالإنجليزية[٩]، وكثير من هذه الآثار باللغتين موزع على دوريات وصحف ألمانية وأمريكية فى هيئة مقالات وبحوث يدور أغلبها حول مسائل الفكر السياسى ومفاهيمه النظرية مثل: (القومية - الفاشية - الشوفينية - الاستعمار - معاداة السامية)؛ وتدلناعنوانات بعض المقالات والبحوث على اهتمام خاص بالعلاقة بين السياسة وغيرها من الأفكار والمعارف العامة، مثل: (الحقيقة والسياسة - الدين والسياسة - الفهم والسياسة - الحرية والسياسة - الكذب والسياسة - ما هى السلطة - الإيديولوجيا والإرهاب)، كما تدلنا بعض المقالات الأخرى على اهتمام آخر خاص بالقضايا المثارة الساخنة كما تتجلى فى السياق التطور الثقافى العام، مثل (مفهوم جديد للتاريخ - أزمة التربية - المجتمع والثقافة - أوروبا وأمريكا - فهم الشيوعية - الاستعمار الشمولى)، هذا بخلاف المقالات الأخرى التى عالجت فيها بعض مظاهر التحلل فى المجتمع الأمريكى.

وإذا انتقلنا من المقالات إلى الكتب، وجدنا أن أهم ما أصدرته «أرنت» هو كتابها المشار إليه من قبل (أصول الحكم الشمولى - ١٩٥١)، ثم (الوضع الإنسانى - ١٩٥٨) ثم (بين الماضى والمستقبل - ١٩٦١) ثم (إيخمان فى القدس - ١٩٦٣) ثم (فى الثورة - ١٩٦٥) ثم (رجال فى عصور مظلمة - ١٩٦٨) ثم (فى العنف - ١٩٧٠) ثم (أزمة الجمهورية - ١٩٧٢)، ثم كتاباها اللذان نشرا بعد موتها وهما (اليهودى منبوذاً)، والكتاب الذى توفيت عام ١٩٧٥ قبل أن تتمه (حياة العقل). وهناك كثير من الكتب والمواد الأخرى التى تدور حول شخصيات يهودية أو فلاسفة أو أدباء، مثل كتابها (راحيل ڤارنهاجن: حياة يهودية -

١٩٥٨)، وهو عن صاحبة الصالون السياسي الأدبي المشهور في القرن التاسع عشر وزوجة الكاتب الألماني «كارل ڤارنهاجن K. Varnhagen» (١٧٨٥ ـ ١٨٥٨)، وقد كان اسمها الأصلي قبل الزواج «راحيل ليڤين R. Levin»؛ وعاشت حياة حافلة ولكنها شديدة الحرج والتوتر بسبب يهوديتها؛ أما باقي الكتب والمواد فهي دراسات تدور إما حول بعض الفلاسفة المعاصرين مثل أستاذها «ياسبرز»، ومثل معاصرها الذي التقت به في باريس «ڤالتربنيامين W. Benjamin» (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠)، أو حول بعض الموضوعات الفلسفية الخاصة مثل الأخلاق والحضارة وفلسفة الفن، وفي هذا ما يدل على أن الفكر السياسي لم يكن ليستنفد طاقة «ارنت» الفلسفية كلها، بل ربما كانت جهودها في فلسفة السياسة لاتمثل إلا خطوة أساسية في اتجاه طموح فلسفي كبير يرمي إلى فهم شامل للحضارة الإنسانية، وتشهد بعض تحليلات «ارنــت» على أن دور الفن في صياغة هذه الحضارة وتوجيهها لايقل عن دور السياسة والأخلاق والدين، بل إن الوظيفة الجمالية للفن هي الأخلد والأظهر فاعلية عبر التاريخ إذا ما قورنت مثلاً بالوظيفة الأخلاقية للدين، والدليل على ذلك كما أوضحت «ارنت» في كتابها (بين الماضي والمستقبل) أن الكاتدرائيات الرائعة التي شيدت في عصر النهضة بدافع ديني، فقدت الآن دلالتها الدينية ولكنها ظلت محتفظة بوظيفتها الجمالية باعتبارها من آيات فن العمارة.

ولعل هذا التقدير للفن ودوره هو الذي جعلنا نقع في تراث «ارنت» على دراسات متنوعة عن الفنانين والأدباء المعاصرين ممن أحبتهم ووجدت في إنتاجهم ما يتجاوب مع نزعتها الإنسانية الصادقة، مثل الشاعرين الأمريكيين «أودن W. H. Auden» (١٩٠٧ ـ ١٩٧٣) و«راندال جاريل R. Jarrel» (١٩١٤ ـ ١٩٦٥)، والشاعر المسرحي الألماني «برتولد بريخت B. Brecht» (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) والروائيين «فرانز كافكا F. Kafka» (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) و«هيرمان بروخ H. Broch» (١٨٨٦ ـ ١٩٥١)، ويوسعنا أيضاً أن نشير إلى توقفها عند بعض الأديبات، مثل «ناتالي ساروت N. Sarraute» من فرنسا و«إيزاك داينزن I.Dinesen» (١٨٨٥ ـ ١٩٦٢)، من الدانمرك وهو الاسم المستعار للأديبة «كارين داينزن» صاحبة (الخروج من افريقيا)، وقد أشرنا أعلاه إلى كتاب «ارنت» عن «راحيل ڤارنهاجن»؛ واللافت للنظر في هذه الكتابات هو أنها تتركز في الغالب إما حول الكتاب اليهود أو حول نشاط المرأة في ميدان الأدب، مما لابد أن يشير إلى الانتماء المزدوج الذي ما برحت «ارنت» تشعر به إزاء ما يشغلها من قضايا متعددة الأبعاد، فهي مثلاً عندما تتوقف عند قامة مثل «داينزن»، فليس لأنها إمرأة أديبة فحسب، ولكن لأن قصصها تعبر عن التقاليد المتغطرسة للطبقة البورجوازية البائدة وهذا من الأمور التي شغلت «ارنت»؛ وعندما تتوقف عند «بروخ» صاحب الثلاثية الروائية الشهيرة (السائرون نياما The Sleapwalker)، فليس لأنه مجرد كاتب يهودي تعرض للتعذيب في سجون النازية، ولكن أيضاً لأنه يصور في ثلاثيته هذه انحسار الرومانسية أمام المد الواقعي والفوضوي في مطلع القرن العشرين؛ ولأنه في كتابه (فتنة Bewichment) يبسط نظريته في هياج الكتل الجماهيرية Masses، وهذا موضوع أثير لدى «أرنت» كما يظهر من مختلف كتاباتها السياسية، وبصفة خاصة (أصول الشمولية). إن الدور الفعال الذي آمنت «إرنت» بأن الفن يستطيع أن يقوم به، هو الذي جعلها تؤمن بأن الحكم الشمولي لايمكن له أن يقوم في ظل نهضة الفنون والآداب[١٠].

يدور كتاب (أصول الشمولية) حول الظروف الموضوعية التي أدت إلى قيام النظم الدكتاتورية في أوربا، خاصة النازية والشيوعية؛ والأسس التي تقوم عليها هذه النظم، ويمكن أن نعتبر هذا الكتاب دفاعاً غير مباشر عن اليهودية في مواجهة الاضطهاد الذي مارسته عليهم الحكومات والنظم التي تورطت في العداء للسامية Anti-Semetism، كما نستطيع أن نعتبره رد فعل عقلانياً للتجربة القاسية التي عاشتها «أرنت» تحت ظل الاضطهاد

النازى، وهى تجربة لايمكن أن تنسى ولايمكن أن توصف فى الوقت نفسه، كما تعترف بذلك «أرنت» نفسها فى هذا الكتاب:

«لاشيء يمكن مقارنته بالحياة فى معسكرات الاعتقال، أما فظاعتها فلا يسعنا مطلقاً أن نعيها وعياً كاملاً بمخيلتنا، بسبب أنها تقوم خارج الحياة والموت، ولاتقوى أية رواية على الإحاطة بها إحاطة تامة، ذلك أن الناجى لاينى يلتفت إلى عالم الأحياء، فيحول ذلك دون تصديق خبراته الماضية تصديقاً كاملاً، ولاشك أن رواية كهذه ستكون أصعب له من أن يروى حكاية من كوكب آخر، إذ أن وضع السجناء فى عالم الأحياء حيث لايستطيع أحد أن يعلم إذا كانوا أحياء أم أمواتاً، لهو مما يجعلهم يتمنون ألا يكونوا قد ولدوا على الاطلاق..»[١١].

تنظر «أرنت» إلى الشمولية على أنها تختلف عن أشكال الحكم الدكتاتورى والنظم الاستبدادية التى سادت أوروبا من قبل فى إسبانيا وفرنسا وإنجلترا وبروسيا وهذا ما يوافقها عليه «أنطوني جيدنز»[١٢] وإن اختلف معها فى الرؤية العامة، فالشمولية تعتمد أساساً على كتل جماهيرية لا يوفرها إلا تعداد سكانى عال بحيث تبدو الأنظمة الشمولية مستحيلة فى البلدان منخفضة التعداد، ذلك أن الطغاة فى هذه البلدان مضطرون إلى اتباع سياسة معتدلة نسبياً حتى لايفقدوا أفراد رعيتهم المحدودين، فلابد للحكم الشمولى إذن من حشود جماهيرية تتحرك كالقطعان كيفما شاء راعيها، ولكن هذه القطعان أو الكتل الجماهيرية، لن تكتسب وحدة الحركة بحيث يسلس قيادها معاً، إلا فى مجتمع ذابت فيه الطبقات فى بحر الكتل الجماهيرية المتلاطم.

ونلحظ هنا أن مفهوم (المجتمع الجماهيرى Mass Society، كما يترجمه عاطف غيث[١٣] أو (مجتمع القطيع) إذا شئنا ترجمة عربية أدق للمصطلح، قد بدأ يدور فى تحليلات كثير من المفكرين الذين اهتموا بفهم الظاهرة النازية، وكذلك كان مصطلح (الشمولية)، وخاصة لدى المفكرين المهاجرين من ألمانيا فراراً من الجحيم النازى، مثل «كارل مانهايم K. Mannheim» (١٨٩٣ - ١٩٤٧) وإريك فروم E. Fromm» (١٩٠٠ - ١٩٨٠) وغيرهما، ويمكن أن نشير فى هذا السياق أيضاً إلى الشاعر «ت. س. إليوت T.S. Eliot» (١٨٨٨ - ١٩٦٥) الذى حفلت كتاباته النثرية بإشارات مهمة إلى ظاهرة (القطيع)، وكذلك الفيلسوف الإسبانى «أورتيجا إى جاسيت O.Y Gasset»(١٨٨٣-١٩٥٥) الذى رأى إنسان القطيع Mass-Man مختلفاً تماماً عن إنسان القرن التاسع عشر وإن كان نتاجاً له فى الوقت نفسه[١٤]؛ غير أن الفضل فى معالجة مجتمع القطيع بلغة العلم الاجتماعى، إنما يعود فى الأساس إلى المفكرين اليساريين.

وبقدر ما كانت العوامل الاجتماعية مهمة عند بعض منظّرى مجتمع القطيع ممن حاولوا فهم الظاهرة النازية، كانت العوامل النفسية مهمة كذلك عند البعض الآخر، ونستطيع أن نصنف «أرنت» بين الفريق الذى أولى العوامل الاجتماعية الدور الأكبر، فقد خلصت إلى الحكم الشمولى مبنى على الجماهير لا على الطبقات، أى على المجاميع البشرية التى تكون بسبب أعدادها الضخمة أو بسبب اللامبالاة، أو للسببين معاً، فى حالة لاتسمح لها بأن تندرج فى أى تنظيم مبنى على المصالح المشتركة، سواء من خلال أحزاب أو بلديات Municipals أو منظمات مهنية أو اتحادات تجارية أو غيرها، وقد ميزت فى هذا السياق بين دهماء القرن التاسع عشر الذين ينتمون إلى أصول طبقية، وبين جماهير القرن العشرين التى تتميز قطعانها بالانفعال الذى تنتشر عدواه بين الجميع وتشارك فيه سائر الطبقات ولو ضمنيا.

وقد تعرضت «أرنت» بسبب هذا التحليل لانتقادات عديدة ربما كان أبرزها أنها لم تهتم بانحلال الأسرة والجماعة بقدر ما اهتمت بعزل الجماهير عن المشاركة فى العمليات السياسية والاجتماعية الكبرى، وربما كان «فرانز نيومان F. Newmann» (١٩٠٠ - ١٩٥٤)، المفكر الألمانى المهاجر، هو أهم من وجهوا إليها نقداً شديداً فى هذا السياق، من حيث أن ظاهرة (مجتمع القطيع) لاتعود

فى رأيه إلى لامبالاة الجماهير وعزوفها عن المشاركة فى الحياة الاجتماعية والسياسية، بل هى تعود فى الأساس إلى الرأسمالية الصناعية الحديثة كما تجسدت فى مجتمع ما قبل النازية (جمهورية ڤايمار Weimar) فاثبتت عجز أساليبها وعدم مواءمة أدواتها وأجهزتها البيروقراطية المتزايدة، فى إشباع العلاقات الإنسانية بين أفراد المجتمع. أما «فروم» فيحاول أن يجمع بين الرؤية الاجتماعية السابقة والرؤية السيكولوجية التى رأى أصحابها أن هناك نوعاً معيناً من الشخصيات الاجتماعية قد بدأ يبرز فى المجتمع المعاصر، وهو نوع معرض بشدة لإغواء الدهماء بسبب ما تفرضه حياة (القطيع) من عزلة Isolation ووحشة Loniless[١٥]؛ وما تشيعه من تأثير إيحائى Suggestibilty جارف كما عبر «رايزمان Reis-man» فى كتابه (الزحام الموحش) الذى يذكرنا بحدوس الشعراء العرب فى هذا الموضوع[١٦]، يقول «فروم» عن إنسان القطيع هذا - وهو يسميه الإنسان المنتظم Or-ganization Man - انه هو الذى فقد القدرة على العصيان فصار مسلوب الإرادة، إلى الحد الذى أصبح فيه مستقبل الإنسان مرهوناً باستعادة القدرة على الشك والنقد والعصيان[١٧]؛ وإذا كانت النازية قد استطاعت ترويض إنسان القطيع فى اتجاه تحقيق غاياتها، فإن ذلك لايمكن فهمه عند «فروم» إلا فى ضوء تحليل اجتماعى وتحليل سيكولوجى، لأنه إذا صح أن النازية ظاهرة اجتماعية سياسية، فإن سلطانها على الجماهير ليس إلا ظاهرة سيكولوجية[١٨].

والحق أن «أرنت» لم تهمل البعد السيكولوجى تماماً فى كتابها المذكور[١٩]، ولكنها ركزت أكثر على الوسائل والأدوات الملموسة التى يسيطر بها الطغاة والشموليون على الجماهير، مثل أجهزة الدعاية الجبارة التى تعمل فى النهاية على إلغاء دور النخبة المثقفة بإذابتها فى المجموع الجماهيرى على النحو الذى كان يعبر عنه «ميخائيل باكونين M. Bakunin» (١٨١٤ - ١٨٧٦) فى مأثوره الدال: (لا أريد أن أكون أنا .. أريد أن أكون نحن)، ومثل المعتقلات وأنظمة التعذيب الفائقة التى تجعل من مجتمع الموتى والمعذبين فى المعسكرات كياناً تمثيلياً للمجتمع بأسره، فأولئك مسجونون داخل الزنازين، وهؤلاء داخل الفكرة المطلقة التى توحدت بالزعيم المطلق؛ كما تلمس «أرنت» بعض الحقائق الهامة فى بنية التنظيم الشمولى، من حيث هى بنية تحاكى تكوين الجماعات السرية[٢٠]، بأسلوبها فى التكتم والتجهيل وإقامة الطقوس وفرض الولاء المطلق.

ولما كان الإرهاب، من حيث هو أعلى درجات العنف، هو إحدى الوسائل الأساسية للحفاظ على النظام الشمولى فى مواجهة أعدائه المتوهمين والحقيقيين، فقد توقفت «أرنت» عند هذه الظاهرة وخصت العنف Violence بتحليل مسهب أوضحت فيه دور القوة فى التاريخ منذ العصور القديمة حتى القرن العشرين؛ ونلتقى فى هذا التحليل بفلاسفة العنف من «نيقولو مكيافيللى N. Machiavelli» (١٤٦٩ - ١٥٢٧) الذى أشار إلى أن الأنبياء المسلحون هم وحدهم الذين ينجحون[٢١] إلى «تروتسكى L. Trotsky» (١٨٦٩ - ١٩٤٠) الذى كانوا يسمونه (النبى المسلح)، إلى «جورج سوريل G. Sorel» (١٨٤٧ - ١٩٢٢) الذي أعترف «موسوليني» بأنه تتلمذ علي أفكاره وأفكار «وليم جيمس W. James» ؛ ثم فرانز فانون F. Fanon» (١٩٢٥ - ١٩٦١) الذى رأى فى العنف الجماهيرى الحقيقة الجوهرية وكل ما عداه ليس سوي استعراض أزياء خيالي وخرير نوافير(٢٢)، وريجيس دوبرى R. Debray، الذي صحح عبارة «بوسويه J. B. Bossuet» (١٦٢٧ - ١٧٠٤) القائلة بأن السلطة تفلت من الناس لأنها مقدسة، فجعلها تبدو للناس مقدسة لأنها تفلت منهم[٣٢]، اما موقف «ارنت» من العلاقة بين العنف والسلطة فيمثله قولها «إن الشكل الأكثر تطرفاً للسلطة هو الذى يعبر عنه شعار: الجميع ضد الواحد، أما الشكل الأكثر تطرفاً للعنف فيعبر عنه شعار: الواحد ضد الجميع، والأخير لا يكون ممكناً بدون اللجوء إلى أدوات القمع»[٢٤]؛ وهكذا يكون كل انحطاط يصيب السلطة دعوة مفتوحة لممارسة العنف[٢٥].

لقد أرادت «أرنت» أن تدافع عن كرامة الإنسان وحرية الفرد وحياة القيم وسلطة العقل، فنذرت عمرها لمواجهة كافة أشكال الطغيان السياسى والقهر الاجتماعى

والعدمية الفلسفية، وهذا هو سر رفضها لفلسفة «نيتشه F. Nietsche(١٨٤٤ - ١٩٠٠) الذى رأى فى إرادة القوة باعتبارها العنصر الشعورى الأولى الذى يشكل الواقع الإنسانى[٢٦]، ومن هنا كان سعيه إلى هدم قيمة القيم نفسها واعلانه عن اكتشاف قيم جديدة من نوع أرقى، مما أوقعه فريسة لأوهام سبق له هو نفسه أن ساهم فى القضاء عليها[٢٧]، وهذا هو أيضاً سر رفضها للنظرية الماركسية خاصة فى الجوانب التى تتعارض فيها هذه النظرية مع الحرية الفردية، وقد وقفت «أرنت» طويلاً عند مفهوم (العمل Labour) فى الماركسية، وأقامت تفرقة ذكية بين العمل من جهة، والشغل Work من جهة أخرى، على أن الأول يتعلق بالجسم بينما يتعلق الثانى بالأيدى[٢٨]، وهى تفرقة الهمت بعض الباحثين محاولة تطبيقها على المجال التربوى[٢٩] وإن كانت «أرنت» فى النهاية لم تسلم من تهمة عدم فهم الماركسية[٣٠]، خاصة فى تحليلها للايديولوجية الذى أنتهت فيه إلى أن أية ايديولوجية لابد من أن تقود بسبب طبيعتها الإطلاقية إلى الشمولية[٣٢] .

فقط أردنا أن نلقى بعض الضوء على هذه الشخصية الفلسفية الأصيلة بعد مرور عشرين عاماً على وفاتها، وحسبها موضوعية أنها - وهى اليهودية - قد كشفت الكثير من المؤامرات المدبرة المشتركة بين النازية والصهيونية وفضحت الصفقات المشبوهة بينهما[٣٣] وذلك فى أثناء متابعتها لقضية «أدولف إيخمان A. Eichman» (١٩٠٦ - ١٩٦٢) الشهيرة، كماأنها فضحت اعتماد النازيين على بروتوكولات حكماء صهيون، التى كان هتلر يحفظها عن ظهر قلب[٣٤]، وإنها لتقف بذلك فى الطليعة اليهودية المستنيرة التى احتفظت فى ضمائرها بحس العدالة والخير والسلام للإنسانية جمعاء، فلم يعودوا ينظرون إلى اليهود على أنهم أمة مضطهدة يحق لها بسبب ذلك اضطهاد الآخرين وإقامة دولة يظلها قانون يهودى كما عبر عن ذلك «أينشتين A. Aeinstein» (١٨٦٩ - ١٩٥٥)؛ بل مجرد طائفة دينية تعيش كغيرها من الطوائف الأخرى فى أى مجتمع تكتسب جنسيته.

الهوامش:

١- S. Stebbing, Thinking to Som Purpose, Penguin 1945, P.19.
٢- S. Langer, Philosophy in a new key, Harvard 1957. P. 25.
٣- M. A. Hill, (ed.), Hanna Arendt: The Recover of the Public world, Martin's Press 1979, P. 7.
٤- I bid, P. 11.
٥ - روجيه جارودى، ملف إسرائيل، ترجمة د. مصطفى كامل فودة، دار الشروق ط(٢) ١٩٨٤، ص١٠٢.
٦ - المرجع السابق، ص ٦٧.
٧- حنا أرنت، زسس التوتاليتارية، ترجمة أنطوان أبوزيد، دار الساقى، لندن ١٩٩٣، ص٢٢٠.
٨- J. Bentley, Between Marx and Christ, verso ed. & NLB, 1982, P. 143.
٩- W. J. M. Mackenzie, Political Identity, Penguin 1978, P. 39.
١٠ - أسس التوتاليتارية، ص ٢٣.
١١ - المرجع السابق، ص ٢١٥ - ٦.، (مع تصرف يسير فى الترجمة).
١٢- A. Giddens, A Contemporary Critique of Historical Materialism, The Macmillan Press, 1981, P. 245.
١٣ - عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩، مادة (مجتمع جماهيرى).
١٤- O. Y Gasset,The Revolt the Masses, W.W. Norton& Company Jnc. N.Y. 1932, p. 54.

١٥ ـ انظر تفرقة «أرنت» بين مصطلحى العزلة والوحشة فى (أسس التوتاليتارية)، ص ٢٦٩ وما بعدها.
١٦ ـ يقول دعبل الخزاعي : إنى لأفتح عينى حين أفتحها على كثير، ولكن لا أرى أحدا.

١٧ ـ E. From, On disobedience and other Essays, Rouledge& Kegan Paul, 1984, p.8.
١٨ ـ إيريك فروم، الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٢، ص ١٩٦٨.
١٩ ـ أسس التوتاليتارية، ص ٤٣ وما بعدها.
٢٠ ـ المرجع السابق ص ١٢٣ وما بعدها.
٢١ ـ A. Kaplan In Pursuit of Wisdom, Glencoe Press, 1977, p. 444.
٢٢ ـ هوراس ديفيز، القومية : نحو نظرية علمية معاصرة ، ترجمة سمير كرم ، مؤسسة الأبحاث العربية ط (١)، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٦٢.
٢٣ ـ ريجيس دوبرية، العقل السياسى، ترجمة عفيف دمشقية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٢٧١.
٢٤ ـ حنا أرنت في العنف، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقى، لندن ١٩٩٢، ص ٣٦.
٢٥ ـ المرجع السابق ، ص ٥٠.
٢٦ ـ F. Nietzsche, The Will to power, ed. by: W. Kaufmann, Vintage Books, 1967. p. 366.
٢٧ ـ حنا أرنت، بين الماضى والمستقبل، ترجمة عبد الرحمن بشناق ومراجعة زكريا إبراهيم دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٤، ص ٣٦.
٢٨ ـ H. Arendt, The Human Condition, Chicago 1958, pp. 79-92.
٢٩ ـ P. Herbst, Work, labour, and university education, in: Occasions of Philosophy, ed. by: J.C. Edwards and D.M. Macdonald, Prentice Hall Inc., 1979. pp.134-5.
٣٠ ـ M. Bakan, Hanna Arendt's conseptsof labour and work, in Hanna Arendt: The Recouery of Public World, op. cit., p. 50-2.
٣١ ـ أسس التوتاليتارية ، ص ٢٥٨ وما بعدها.
٣٢ ـ M. Seliger, Ideology and Politics, George Allen& unwin LTD, 1974, pp. 26-7.
٣٣ ـ جارودى ، ص ٧٢.
٣٤ ـ أسس التوتاليتارية، ص ١٠٠ وما بعدها.



ربيع الصبروت

بقايا من كلام الألم



كنت فى الحديقة - أذكر - والريح العاتية تعربد فى أنحائها تحاول اقتلاع أشجارها، ونخلة وحيدة متماسكة تبتسم فتزأر الريح وتكشر مندفعة صوبها، ولما فشلتُ فى البحث عن السبب، جلست واجفا أرقب التطوح العنيف لهذه الضخامة المرنة وهى تقاوم باستماتة، فتأتيها الرجفة من أعلى حيث تثقلها السبائط فتميل بعنف، وعقلى يؤكد انهزامها، بينما يبسمل قلبى ويجيش بالدعاء لتصمد، وتعود الهزات الفجائية الحادة من أسفل وأعلى والوسط.. كالإعصار تدفع، تدفع وهى تنثنى وتميل حتى أسد أذنى توقعا لقصف عاصف، ولكنها بمائها واخضرارها، بثقلها وطيبها تقاوم انكفاءها وتأبى السقوط فأصرخ فرحا وأعدو لأمى أسألها: لماذا الريح تغدر بها، فتقطب وتدفعنى (لأن الحياة للأقوى.. البقاء له وحده) فأعود غير فاهم إلى الركن الجبلى فأرى بيضة جديدة على كومة العشب الجاف، وطائر يحط عليها، يتلفت يمينا وشمالا حتى يأمن بُعد صاحبها، ثم ينقرها خلسة فتتدحرج أمامه، يهجم عليها وينقر بقوة وإصرار، بسرعة مدهشة، وهى بلاحيلة تتحرك قليلا بفعل حمى تلبست منقاره فتفلت من حدته وشراسة الهجوم، ولكنه بمكر يدحرجها حتى تستقر بين حجرين على فراغ وينزلق لأسفل ينقرها دون أن تتحرك.. نقر نقر.. نقر متواصل وعنيف تحدد اهتياجه اهتزازات متوالية ومكتومة. أخيرا ينجح فى ثقبها، ثم يتهيأ

لكسرها تماما كى يمتص على مهل كنزها.. هذا الكنز الأصفر الملفوف بعناية بطبقة بيضاء، ولكنه بغتة توقف عن العمل وقد انشطرت لنصفين، وتباعد مدهوشا وهو يشاهد طيرا صغيرا ينزلق من بين النصفين الجيريين مكللاً بغلالة لزجة، ولم أملك نفسى من الصياح فرحا وهرولت لأبى أحكى فقطب قائلا (طائر عبيط مثلك!) وحينما عدت لأراه كان مقتولا، والآخر قد طار!

تنتزعنى من الحلم أمى.. تلقى بى على أسنة الشارع، وتدفعنى حينا بحزنها الصامت، وحينا بانكشافها الواضح إلى أى امرأة، لتدفعنى أى امرأة إلى كره النساء، حتى من أحببت، فأتمرد على راحتى الصناعية المقلقة، وأظل فى تلهفى الأبدى إلى تلك الروح الهائمة، متسامية وناصعة، إلى عقلها الوضىء.. ولكنها أبداً لاتجىء وأظل أبداً فى كبوتى أجاهد بعناد تلك القوالب الصماء، والأبواب الموصدة الكابية، والتفاهات اليومية التى باعدت بين روحى وبين الأحلام، وكانت تترى عليها شفافة منداة بعبق الأزهار والحقول، وتظل تؤنبنى من بعيد: ماجدوى هذه الأجساد بجانبك على السرير، وفى القطار المنحدر بك إلى أسفل، وهذه الوجوه البليدة والخبيثة فى عملك الرتيب ويومك المجهض، ومازال القمر ساهراً والليل يناديك.. الفجر والغروب.. البحر والشجر.. المساكين والثوار. شمس أبدية لاتنطفئ، ونفسى تؤزّنى: لماذا تظل ساكنا مثل قطارات البضاعة فى بلدتك على الرصيف المهمل.. ألا استنهض روحك المترعة، وخذ كأساً بلا إثم.. اسكبها بجوفك الظامئ العليل. ماذا أفعل وهى لاتنى كاظمة صدرها علىّ، وهو قال (.. أمك ثم أمك،...) وأختلس نظرة إليها فأراها كما هى تعض أضلاع صدرها على غضب يثيرنى أو انفلات يحرقنى، ولا أملك لهما دفعا، ويشتدان فلا أقوى أن أسميهما كرها. وتتوسل جوارحى بصمت، ونداء إلى لين صدرها وقد غدا صلدا عنيدا، فأهدهد نفسى (تمر الليالى، ووحدك فى العراء، لاأحد هنا، لاأحد هناك..) وتخرج أنة صدئة خلال الأضلع، فزفرة كنصل بلاحد تعانى أشواك دربها المجروح.

غادرنى جسدى، وفرت روحى إلى الأعالى، أشدها وتشدنى: لماذا لاتبقين ونغير من هذا القبح، نضىء هذا الظلام، فتبتسم هازئة، ثم لاتملك - مضطرة - إلا العودة إلى حين، وحين آب الجسد إلى موطنه لم يكن

القلب اللاهث بنشيجه المتخوف يعود إلى مرتعه وحلمه، لأنه لم يرحل يوما، ولم تنسدل هنيهة أهدابه خلال ترقبه الطويل القلق، وتحديقه الظامئ المضنى.

خوفان كامنان فى القلب المرتعش، سرعان ما انبثقا وأنا أقف بعد غياب طويل مظلم، مئات الليالى المتداخلة، لم يفصلها نهار، ففى الساعات التى أعرف أنها هى النهار، لم أكن أغادر مقعدى داخل حجرة صغيرة متحركة، تعلو وتنخفض، ولا أسمع سوى (الخامس، السادس، الثامن،...) أغادرها فى المساء إلى حجرة صغيرة مظلمة ورطبة تحت سلم العمارة.. ليل صامت طويل لايتحرك فيه سوى خوف أخذ يستكين بالإهمال ليلة إثر أخرى.. شئ واحد لم يتوقف فىّ ولا فى ليالىّ المتصلة، هو الشوق. شوقى المعنىّ، أتطلع به، حتى تداعت السنون عبر لحظات عميقة لم أتبين خلالها أين وكيف أقف، ولا الوجوه المتسارعة تمر على بعد خطوات فى الغبش الرمادى دون أن تعرفنى، وأشعر أننى غيبت دهراً.

أعدو إلى أخى فيشيح عنى، وأظل أدعوه وأنادى حتى تتعب يدى الممدودة لأفيق على حقيقة كونى منسياً، وأظل أتودد حتى يركلنى فأتمدد فى الشارع، ولا أفلته من رأسى : لماذا تنكرنى ياأخى؟ قم أجبنى! (كيف يفشل إنسان في محاورة إنسان؟ كيف يموت إنسان بلاحب؟ هل تكره أم ابنها؟!).. أهى التى أصابتك بالبلادة فلم تعد تذكر أننى أخوك الذى طردته أمه لكونه أحب، وصاحت (اخرج من مملكتى.. اذهب لامرأة تمتصك!) ولكننى سأظل أقض مضجعك وتقض مضجعى بعدد ماقتلتُ من الجن والصهاينة، وبعدد مانمتَ فى المقائل والأصائل، بعدد ماقتلتُ من البق والقمل، وعدد ماقبلتك أمك والجوارى، بحجم إسكاننا المتوسط وبحرنا المتوسط وشرقنا الأوسط وأمنا الوسطى، وقوامنا المتوسط.. سيظل مابيننا إلى الأبد لغزا، تسمع به الطيور والحيوانات فتفغر أفواهها مندهشة من خيالنا الواسع العميق. سينقش على أعمدة المعابد والكهوف لتسجله الذاكرة الجماعية، ويحفظه التاريخ كأحد عجائب الكون.

حائرة منذ تفتح الضوء علي الشجر.. عصافير ويمام وهداهد.. قفز ونقر، ثم صياح وعراك.. أخيراً تطير هشة بحويصلاتها الفارغة، فلا البلح طاب، ولا النخلة أثمرت، حتى شجرة الجوافة الضامرة عقرت،

ومن خلف ظهرى يطل اللحم المستورد من الثلاجة، وبيبسى وأكياس الشيبسى، وطعام الإفطار أمامى يتعلقم. قطع جبن مثلثة ولانشون، وأسفل الشرفة يمر جمل نحيل لا وقع له ولاحداء، وضائقا أدير التسجيل فتتسلقنى موسيقى الجاز وهى كل ماعلق بالذاكرة، فأدور دورتين وأغادر نفسى إلى النافذة. أرى الهيكل المتداعى بعظامه المتداخلة وكان بناءاً ضخما يُسمع ضرب قدميه على الأرض من أول الشارع، ويضحك فتهتز الأشياء من حوله وتتفتح.

(هاهى قد رحلت وتركتك فى مهدك بلا يد تؤرجحك فتضحك، أو تهدهدك فتنام. مجرد عظام مختبئة فى قماش باهظ، مرمى على مقعدك الوثير وعلى كاهلك خمسة وخمسون، والشعر المكرمش يصير مرتبا بفعل دهون تستعصى عليها شعيرات بيضاء شاهقة. لازوجة ولاولد، وقد ضاعت ابتسامتك المبهمة منذ الرحيل، ابتسامتك التى لاتعرف إلى أى حد هى مخيفة، راحت هى الأخرى خلف أمك الراحلة، لتظل أنت بفضل دعواتها رمزا لعراقة كل ثمارها من الإناث والأثاث، ولتحل أنت كل القضايا وتتربع هنا على المجد الغابر، فتضعك أمك فى بؤبؤ عينيها، وتنسيك الزوجة، حتى العلاقات العامة أو الخاصة لم تعرفها ولم تتذوق طعم الأصدقاء، وأنت فى المقابل ترضع الحنان من صنبور لايجف، وتلبى لك كل المطالب، حتى تلك التي لم تطلبها، فلم يعرف قلبك الصغير حزنا أو هما، وأيضا لم يعرف الحب أو الفرح.

الآن، تجلس تحت شجرة عجوز زرعت يوم مولدك، تحرسها وتتأمل بلا جدوى خلال حديد البوابة حياة لم تخضها، ورعبك المتوالد فى عينيك من الموج.. من الارتماء فى اليم، يقصيك إلى هجير صحرائك حيث لاماء ولاموج، ويحوطك الأمان من كل صوب.

يبدو أننى سأبتاع آلة ما لضرورة قصوى

كانت ووالدك الراحل نموذجا لكيفية الوصول.. وفى تشوقها المميت لأن تراه أميرا، جلبت الخدم السود والجوارى، وقدمت شيئا من نفسها هناك فى المقام العالى، فهل تعرف أنت ابن من؟ هذه الحمرة جاءت من هناك.. وهذا الصمت يسربل عينيك السوداوين وأصابعك النحيلة الطويلة هى بقايا السود الذين جلبتهم إلى مخدعها ليلة إثر ليلة كى تأتى بعنترة، فلمن ياخفيف الروح سيئول جانبك؟ لاتتطلع

نحوى، واكمن فى صقيعك كى لاتعق أمك.. هل تدرى أنك فعلا عققتها؟ فتطلعك نحوى يعنى أنك لاتثق فى خبرتها، خبرتها الليلية الطويلة بين عُرب وعجم وصهاينة وحمر لتقيم لك مدنا وعمارات شاهقة، أستأجر أنا شقة من عمارة منها تطل على قصرك، وشجرتك التى زرعتها أمك كى تحرس العمارات المحيطة، فهل لاتثق في خوفنا من شجرتك المطلة علينا؟ اطمئن ياسيد الأرض فنحن لانلمس الأخشاب ولانهدم الحوائط، وندفع فى بنكك الرابض تحتنا، لاتخف، وثق فى أجهزة أمك، فشجرتك مزودة بأدوات تلصص وتحكم وإبادة..، وسأظل أنا أعاف طعامى المركون هنا،وأشتهى طعامى الطازج يطلع فى حديقتى التى سطت عليها أمك الراحلة وشيدت على بعضها قصرك الشامخ.. سلمته لك الياقات المنتصبة على قفانا المملوكى ولجام العنق المصنوع من القمح والحديد، وأفرز الأنظمة التى تغيظنى والاتحادات والباعة والنقود، الديون، الأرصدة، المعسكرات، الشعارات، الاجتماعات البليدة، المعهد العثمانلى، سياسة الباب المفتوح، المخدر والمستورد، فيفى ونجوى، وليالى ألف ليلة المعادة، ومفتى السلطان، وباعة الأحلام الأجنبية..)

ضجر النهر حين قالت سحابة راكضة: ثر أو فلتغر مياهك. تقطعت أنفاس موجة لاهثة، وارتفعت أنات الجياع حول النهر. قال أكول أكل، وظامئ أُترع (لتحملنى على متنها موجة كى أتنفس) فرد ظامئ جائع (فلا أتت ولا احتواها شاطئان). أومأ الغراب المتربص للذئاب المستخفية في الغاب وللثعابين فاختلطت المياه بالبول والسم والقاذورات، وتأرجح الغراب مغتبطاً برقصة الانتصار. استطال أكول أكل، وظامئ أُترع وحشدا فئتهما، حملا على الجياع الملتفين حول النهر فاستمسكوا بالحصا والطين: منذ آخر ملوك الظلام، إلى مانحن فيه اكتوينا ثلاثا.. انطلقنا أولا حتى انكفأنا، ونهضنا ثم انكفأنا.. أكلنا الهشيم وشربنا ماء الشعير حتى انتفخت بطوننا فنمنا، وسرق من علينا الغطاء، ومن تحتنا الحصير، فنحن الآن لانتتمى لشىء! هذه الكلاب الليلية ملأت أرواحنا فوضى جهنمية، وغدت كل الأماكن حبلى بجماع لاشرعى.. يدسون فى رءوسنا أشياء مبهمة، فرق كثيرة من آكلى لحوم البشر.. كل فريق يحب أكل لحم أخيه ميتا، ولم نكرهه.

حلمت مرة بأننا سنصبح بشراً يوما ما، فامتطيت صهوة الحلم وانطلقت فى الشوراع مبشرا، وسرعان ماإستوقفنى عجل وأعادنى بحجة كونه مسئول التجاوزات، فانكسرت.

ومرة حلمت بأن لى وطنا يحبنى وأحبه، فزغرد قلبى وضحكت من الفرحة عيناى، ورحت أثب بين جداوله حتى لقينى من يدعى أنه صاحب هذا الوطن، وطلب بجرأة إثبات هويتى وهويدون (ضبط متلبسا..) فانهزمت.

قلت له والليل يجمعنا، إن إخوتى يكيدون لى، قال: أفض. قالوا لى إن هذا المسخ أبا الهول هو أبى!. قلت وفقه ،وأمعنت فى دموع كبريائه ولم أندهش. حملت إلى قاعة الحكام شكايتى.. (أيها الوزير المبجل. لاتدع جنديا يقتاد حريتى، فأنا مازلت صغيراً أرتعش، لم أر الدنيا، لم أخض حربا ولم أنخدش. ولم تزل البنات الجميلات ينادينني، وأمى على عتبة الدار تنتظر خطوتى، رأسها على الكف يذويها العطش، لاتدعهم يمارسون معى استفزازهم المبرمج، لاتدع شهيتهم تتفتح علىّ، فالأنجم البكر فى قريتى تمد لى ذراعها، وكتاب هناك لم أقرأه، وأشياء أخر. قلت وفقه ، وانقسم الوزير المبجل نصفين، نصف علىّ، والنصف الآخر فى يد الجندى أغلق علىّ به باب زنزانتى.

(ذق يامن كنت ثقيل الوزن، على مهل كما تجرعنا، تحمل عبء كرشك المنتفخ ماتحملناه من اعتراك أمعائنا الخاوية فى ليال بلا نهاية، وفى كل ليلة نضرع:.. قليلا من الخبز يحملنا الليلة، قليلا من الحب يدفئنا هذا الشتاء.. شيئا من التذكارات يرطب جفاف مآقينا فنرسو فى مرفأ الحنين، فلا نجد سوى شىء من الدمع يطهرنا، وقليلا قليلا تمر الليالى بنا نحو ساحل غايتنا المحتومة، هذه فضلة خير أمك، أما اللحيم أبوك فباع آمالنا وتاجر بعظامنا، فصرنا عيونا شاخصة.. قتلتنا أشواقنا، وانتظار القمر الفضى، وابتهالات للقادم البعيد، فلا وطن نرتجيه (أنت عيوننا وعلى الجفون، وأنت الضلوع، وياويلتنا نشتهى ضمة منك تحيى الدموع،..) ولا أهل ندعوهم، وقد بددهم فى كل واد، وحينما استشعرت أمك

الأفعى أن ماء الحياة مازال يسرى في عروقنا، تلفنت للوزير المبجل فأرسل فى الليل هذا الجندى فانتزعنى. لم يكن يخيفنى كل هذا الظلام وأنا أمشى مقيدا أمامه، وأقدامنا المحاذرة تتحسس طريقها، ولكننى كنت أخشى المجهول الذى يقودنى إليه..

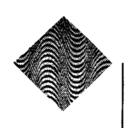
جلس بجانبى فى السيارة، ولما راعه شحوبى أجبت على أسئلته.. لا لست مريضا.. هموم!.. ستة وثلاثون عاما عمرى.. كلا لم أتزوج. أكتب. كلا كلا، عن الأمل والحب والعدل والحريةو.. هز رأسه متنهدا ثم زام كمن فهم اللغز. ابتسم بلزوجة، ثم انتقل من جانبى إلى المقعد الخلفى ولم أسمع سوى (ياساتر!!)

فى الظلام الذى يحوطنى، والضباب المعتم.. برغم فوضى المكان الملىء بالحفر والنتوءات الصخرية، حبوت وهم يضحكون، أصطدم بالأشياء، ألثغ.. يضحكون، ويضحُكون فى جسدى الهش دفقات متواصلة تدفعه، أقف، أجرى، أصرخ، يبسمون. وقفت ألتقط أنفاسى المتلاحقة محاولا تبين ماحولى.. أتبين.. أفهم.. فأجدهم من خلفى يدفعوننى فى زحام متلاطم داخل هوة سحيقة. رفعت رأسى لأعلى بفعل شعاع نافذ من السقف. كنت ألهث ورائحة العرق والقاذورات تحاصرنى، ومازال ضغطهم المتواصل على رأسى وجسدى صاخبا مصما وضاجا لاينفد، أمد يدى إلى مسقط الشعاع فلا أقبض على شىء، وهم يضحكون ويتغامزون.. انتابنى دوار عنيف وكدت أسقط تحت الأقدام، وأنا أجاهد متماسكا، إذا بالشعاع يسقط على صدرى فانتشيت فى إغماءة أبدية وصرخت. فتحت عينى فوجدتنى فى العراء.. وكنت أظننى فى نور بين زهور تباين أريجها، ولكننى سمعت أضواتا صارخة ومتداخلة قدّرت أصحابها مسرورين. كانوا يتألمون وهم فى النار كأنهم يبتسمون وحين عدت، أقمت حدادا.. وسمع الأهل والجيران فهرعوا إلىّ وجلسوا صامتين رافضين القهوة، ثم أخذوا يتهامسون متسائلين عن الفقيد، وانفجروا ضاحكين وأنا أبكى..

الآن ياخفيف الروح، غاصت بكلينا القشة، فوجدتك أبدية، وشمسك لادفء فيها، وأنا أصبحت ألوذ بليل الشتاء، فيه تذوى المصابيح والخطى فأهرب من مديرى وزوجتى والدائنين، من الزحام والدخان والمواصلات، من الغلاء والتيارات اليمينية والشمالية، ومن تكبكب رفاق السوء فلا يجرحوا صمتى.. تختفى عيون الليل ويبللنى القطر، تستعد جوانحى للسكينة وإذا هم جميعا فوق رأسى يضجون ويصرخون، وأصبر حتى أختلى بك وأرقبك.. أرقبك من مكمنى هنا حتى الممات دون أن أجرؤ على تحريك إصبعى أنملة واحدة على هذا الزناد حتى أوشك على الصدأ دون عمل.

أنهيت حكايتى لسيدى الطبيب، ولبغلين توسطتهما، ومسحت بكفى على قميصهم الأبيض الوسخ الذى على صدرى فأمسك رجل الأمن الواقف خلفى بمعصمى خلال حركة سريعة مفاجئة ومرتبكة، ثم تركهما خجلا بإشارة من الطبيب اللامع الذى تناول أوراق رجل الأمن، وكان فى صدرها اسمى وبجانبه (خطر على الأمن) وكتب أمامه (يدخل المذكور المستشفى لخطورته على الأمن) ووقّع، ثم ناولها له وخرجوا جميعا. خلعت القميص بتشجيع منه وجلست أشرب القهوة وأشعلت سيجارة منحها لى، وبدا مترددا وكأنه على وشك اتخاذ قرار ما. سحبنى من يدى وتوجهنا ناحية البوابة، وكاد يدفعنى إلى الخارج، ثم تراجع وعدل قراره.جذبنى بسرعة وعدنا إلى المكتب وأخذ ينظر نحوى حتى لسعت السيجارة أصبعيه فأمرنى بخلع القميص وأمسكه من ياقته تحت ذقنه يقيسه، ثم أعاده لى فارتديته وتوجه إلى دولاب فى الطرقة وعاد بقميص آخر على مقاسه، وقد أصبحنا متشابهين، نظر إلىّ مبتسماً وأخذنى من يدى إلى الخارج، وبعد خطوتين التفت ناحية باب المكتب المفتوح فألقى بالمفاتيح على الأرض وسار بجانبى حتى دخلنا أحد العنابر المطلة على الحديقة، وجلسنا على حافة سرير حديدى نتأمل خلال النافذة عصافير ويماماً وهداهد مرمية، وعبر الفضاء، أجسام صغيرة منهكة، وأجنحة هدها التعب تقبل صوب كوم الجثث وترتمى فوقها، ثم اشتدت الحرارة وتكاثف الدخان، فأغلقت النافذة، وجلسنا وجها لوجه.

وليد منير



عذاب الروائح القديمة

لم تَعُدِ الأشياءُ فى مكانها:
حديقةُ البيتِ التى لعبتُ فيها مرةً،
البِرْكَةُ الصغيرةُ،
البنتُ التى أحببتها،
صوتُ القطارِ فى البعيدِ،
الأبيضُ الذى يفاجىءُ العيونَ،
والعبيرُ
ذلك الذى يشى بسرٍّ ياسمينةٍ.
لا شيءَ مما كاننى أوكنته هنا
مازال هاهنا.
الشارع الهادىء صار يشبه الحفلَ،
وصارت قمم النخيل برجين كبيرين من الأسمنت والزجاجْ
الحمد لله الذى لم يخلق الأحلام من عجينة المُدُنْ

ولم يشكِّل الزَمَنْ
إلا كما يشكِّل الطيورْ
فظلَّ وقتى كاملَ الأفراحِ والشَجَنْ.
يحطُّ فوق ذلك السياجْ.
ثم يطيرُ مرةً أخرى لكى يدور حول هذه القباب والصخورْ.

لكننى فى غمرة الدهشة والسؤالْ
أنسلُّ كالهرَّةِ من ذاكرتى
كى أتأمل الذى تخفيه فى ثقوبها سَلَّةُ برتقالْ.
أشكُّ فى الذى أرى
براءةَ الذكرى أم الغيابَ
أم سقوطَ عاشقٍ فى قشرة الذبولِ واستدارةِ المُحالْ؟
لو أن ذلك الوَطَنْ
ظلَّ كما أراهْ
لو أن ذلك البَدَنْ
ظل كما أشاؤه
لو أن هذا النَهْرْ
لم يتنازلْ فى ضجيج الأمس عن زرقته.
لو أن كل شئْ
قد ظل فى مكانه.

ما أغرب الموت الذى ينهض من شواهد القبورْ
ثم يمدُّ يده إلى تخوم الأفقْ
وينزعُ السماءَ من موضعها
ما أغرب الفراشةْ

حين تُجرِّبُ احتراقها لكى تولدَ من جديدْ
لكنها تموتُ للأَبَدْ
ما أغرب الليل الذى يمُرُّ فى جنازةِ النجومْ
ثم يعودُ لا مناديلَ ولا دموعْ

واصدقائى كلهم
يمشون فى الغبارِ والهجيرِ والسأمْ
ويدَّعون أن هذه هى السعادةْ
لأنها الحقيقة الوحيدة المُعادَةْ
بالتعاسة القَدَمْ
العين لا تنفعها الذكرى
والقلب لا تنأى به الرغبةُ أو يدنو به النَدمْ
والحب لا يلوى على شىءٍ
فما الجدوى من الكلامِ عن أنشودةِ البساطةْ
إلا إذا كنتَ كهذا الطفلِ مجنوناً بما تقرأُ
أو كنت كهذا البحرِ تشكو عدم النضجِ
وتستمرىءُ رومانسية الموجِ
وتتلو سورة الرحمنْ
«والحَبَّ ذو العَصْفِ والريحانْ»
فيرجع الصدى إليكَ
«والحَبَّ ذو العَصْفِ والريحانْ».

فى عالم جديدْ
لابد أن تفقأ عينيكَ كأوديب لكى لا تبصر
التفاحةَ المعطوبةْ

تنام كالعذراء فى حديقة التُّفَّاحْ
فى عالمٍ حُرٌّ لأن صانَع السلاسِلْ
يصنعها من فضة خالصةٍ
لابد أن تزهو غداً على سجين «زِنْدا»
بعددِ القيودْ

الكلماتُ نفسها
قد برِحتْ مكانها
غادرت القصيدةُ القصيدةْ
وسائر الأبطال فى الرواية السعيدةْ
خانهم الحظُّ السعيدُ
فارتدوا اقنعةً ممسوخةً
وعرضوا انفسهم فى أول الطريقْ
ولو ملكتَ هذه الدراهمَ الزهيدةْ
لكان من حقك أن تصبح كاتباً،
وأن تشعلَ فى أثوابنا الحريقْ.
أما البدائيون أمثالى
وأمثال ابن زيدون، وديك الجن، وتشيكوف، أو لوركا
فلن نفهم ما معنى انتقال الياسمين من هنا
إلى هناكْ
أو انتحار البِرْكة الصغيرةْ
أو انحراف الليل عن صفَّارة القطارْ
سوف نظل نعشق البنتَ التى لم تكبرْ
والشارع الهادىء،
والبستانْ
والأبيضَ الذى يفاجىءُ العيون دائماً،
والمنزلَ الصغيرَ ذا العشرين شرفةً من الخَشَبْ

سوف نظل نحسد الطيورَ،
والقُرى،
والحيوانات،
وظلَّ الخوصةِ الخضراءِ،
والنبعَ الذى يجرى أمامنا فى دعةِ الملائكةْ
وغبطةَ الملوكْ
ونكره الرياءَ،
والقسوةَ،
والخيانةْ
ولست أدرى ضعفنا أكبر أم قوتنا؟
لكننى أحب أن أكون هكذا
الزيتَ فى الزيتونة المقدَّسةْ
والخمرَ فى الآنية العتيقةْ
والسعفةَ التى يهزُّها الهواءُ مرتينْ
فينزلُ الروحُ على قلبى بما يشاءْ
ثم يصيرُ للمكانِ أجنحةْ
فيصعدُ البهاءُ فى البهاءْ
بِكْراً وصافياً وعذباً
دون أن يُمَسّ
وربما عندئذ لا تهرمُ الأشياءْ
ويتقطَّرُ الزَمَنْ
بين خلايا النحلِ والورودْ
فأجدُ اللحن الذى تعزفه الأغصانُ والأقمارُ والسُفُنْ
وكلما انتهى ابتدا.. كأنه يشربُ من طفولةِ الوجودْ

رمضان بسطاويسى محمد

موسيقى التشكيل لفعل الطفولة

قراءة فى قصيدة «شهقة الطين» لجمال القصاص

- ١ -

هذه تجربة فى قراءة قصيدة واحدة، لم يألفها الواقع الثقافى، فعادة ما تكون القراءة لديوان كامل يفصح عن ملامح مشروع الشاعر الجمالى، لكن قراءة هذه القصيدة هى نوع من الحوار الثقافى مع القصيدة عبر مستويات عدة، المستوى الأنطولوچى ومستويات التخاطب والزمان والمكان من خلال ضمائر اللغة وأفعالها، والشخوص وتحولاتها والمونولوچ والديالوچ فى القصيدة . وغيرها من مستويات قد ينهض بها أصدقاء من الشعراء والنقاد، لكن ما دفعنى لهذه التجربة فى الكتابة، هو أن القصيدة تقدم اختبارا شائقا، حافلا بأسباب الثراء، وتمثل معارضة لكثير من النصوص المجانية، التى بعدت بفن الشعر عن التشكيل، ففى هذه القصيدة يشتد حضور «ثقافة الحواس» لاسيما حاستى البصر واللمس فى تكوين ينهض على أسس سمعية، وهذا التعاضد بين الحواس.. جعل القصيدة تمثل منعطفا فى توجهات الكتابة الشعرية، ذلك لأنها تجمع بين سبل شتى، فتستخدم آليات السرد، إلى جانب الوصف والحوار، والمونولوج فتثير قضايا جمالية من الفن التشكيلى، حيث يتم صياغة الجسد فى تكوين زمنى متوالٍ، يتزامن مع حالات وطقوس وأزمنة مستعادة، وتصوغ علاقات الأنا بالآخر، والأنا بذاتها، فى ظلال تتبادل الأدوار مع أضواء التحقق والإنجاز، فنرى درجات المجرد، والممكن، والمحتمل، ونلتقى بتفاصيل تكشف عن المتوارى والمسكوت عنه، ويتشكل عالم القصيدة شيئاً فشيئاً، فلا ندرى هل خبرة الإبداع التشكيلى

للتمثال هى التى تنقلنا إلى خبرة اختيار ممكنات الأنا، أم العكس؟!، ولعل التكامل بين الفعل والوعى هنا يقودنا إلى تجربة أنطولوچية وكيانية تعكس معنى التوحد العضوى مع الكون.

ـ ٢ ـ

لا تقدم القصيدة عالماً واحداً، وإنما عدة عوالم متداخلة، من خلال تفكير بصرى يعتمد تقنيات محددة، حيث يقدم لنا صوراً ومشاهد وجزئيات وحوارات عابرة، وتبدأ التكوينات وتنتهى فى آفاق مفتوحة على وقائع أخرى، وتكمن خلف كل هذه الآفاق والوقائع عوالم أخرى، غير مرئية، لكن نستشعر حضورها الكثيف، باعتبارها إمكانية يكملها المتخيل الذى يقيم علاقة ما مع نص القصيدة، ففى الفقرة الأولى من القصيدة ـ التى يمكن تقسيمها إلى أربعة عشر مقطعاً ـ نجد الظل الكامن، والمحتمل للتمثال الذى تتشكل صورته وكينونته فى الخيال، ويحاوره، رغم أنه لم يكن ثمة شىء، فلم يكن يوجد سوى الرياح والهواء، أى الفراغ، لكن هذا الفراغ نفسه يتشكل فى مشهد بصرى، يقوم على الحركة الآنية، وهنا يشتد حضور الزمن المتوارى، ويتضاءل حضور الزمن الآنى، ليتحاور المتواريان، ويختفى الزمن فى الظلال التى تتعارك، ويتم التعبير عن الزمن المتوارى من خلال «رحيق الثبات» و «مطر الشعراء» و«دفاتر أيامها» و«وسادة أغصانها»، وتتتابع صور التشكيل بين الفنان ومادته، فلا يظهر لنا من الفنان سوى أصابعه، وذاكرته، ومخيلته، ويزدوج الفعل التكوينى بين التشكيل وخبرة الفعل الإنسانى، كلاهما متداخل مع الآخر فى صيغة تجادل حيوى يفصح عن انخراط عميق، وتبدو القصيدة مثل لوحة «الوصيفات» لفلاسكوين، حيث يرسم لنا الفنان صورة، يبدو فى داخلها الفنان يرسم صورة للوصيفات، فاللوحة داخل اللوحة هى هاجس هذه القصيدة، فنلتقى بصورة داخلها، أو تشكيل بصرى داخل التشكيل اللغوى الذى يقدمه الشاعر..

ـ ٣ ـ

يشتد حضور الفراغ فى المقطع الأول، ويتحاور مع التخطيط الأولى، مع المسودة التى تحمل إمكانية التحقق والإظهار، والخروج من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وفى هذه المرحلة يشتد حضور الذاكرة البصرية لتاريخ الذات التى لم تتخارج بعد فى تشكيل، يجعلها تتعرف على نفسها من خلال الفعل الذى تتحقق فيه، هنا تتحسس الأصابع المادة الوسيطة، كما تحاول الذات التعرف على نفسها من خلال هذا التاريخ البصرى، فنرى إمكانات شتى، كلها تحمل صفة الاحتمال، سفن غرقى، هياكل من معدن غامض، شمس، وناى قديم، وأرجوحة الطفل والشرفات، إنه بحث عن بداية تكوين الوعى التى تعكس ملامح الذات، بداية الاغتراب عن الذات والعالم، حتى جعلت الذات تحاول التحقق فى فعل يتجسد فى صراع الأصابع مع المادة، وهى شروط الممكن الفعلى التى تحول الحلم المتخيل إلى حقيقة، وتحول التشكيل إلى مرآة أنيميوسية، تعكس ما يعتمل داخل الذات من المكبوت

والمتوارى، وإذا كان الفعل التكوينى هو تعبير عن هذا الوعى الشقى، فأهلا بملح المتاهة، وأهلاً بجبر الجذور..

ويتشكل إيقاع القصيدة عبر هذا الفعل الحسى، الذى تتخلق من خلاله الصورة، طرقة.. طرقتان وينهمر الضوء، ونرى ما كان من المستحيل إدراكه، أو فهم حدوده، وهذا الإيقاع يتشكل حسب إيقاع حركة الجسد، فى الفعل الذى يعبر عن كينونتها الداخلية.. هذا الإيقاع الذى لا يجعلها تنفصل عن الكائنات، وإنما تتوحد معها، وتفسح أمامها آفاق السماء والبحر.. وهذا الإيقاع يتخذ صورتين، أولاهما إطلالة خارجية نحو المطلق، والمجرد، نحو الموسيقى الكونية التى تخلقها أبعاد الوجود، فنرى فى هذه الصورة البحر، والسماء والفراغ والهواء، والفضاء، الجهات الينابيع، والصورة الثانية تنكفئ فيها الذات على التفاصيل الصغيرة، وتعمل اليد فى صياغة ملامح التمثال، الذى تتشكل ملامحه عبر هذه الصلاة الخاصة لاكتشاف قانون المادة الوسيطة وتطويعها إلى أقصى مدى ممكن، إنه توتر بين الممكن والمجرد، بين المتناهى واللا متناهى، بين المتجسد والمطلق، يعبر عن نفسه فى صورة الجسد، ولا ندرى هل هى ملامح الجسد المنجز، أم الجسد الذى يحمل ذكريات الطفولة، أم جسد إيزيس، الذى يتحرش به جيش الغزاة، هل هو جسد الأنيموس داخل الذات، أم جسد الوطن، أم جسد المحنة، وتطل بين هذا التوتر روح شفافة، أثيرية، تطهرية، طفولية، تظهر فى: خريشة تتهجى أصابعها، ذؤابة فى صلاة الجهات، يبتهلون..

ـ ٤ ـ

زمان الطفولة له حضور خاص، لأن الطفولة هى الحرية هنا، لأنها لم تدجن بعد، ولم يعد تسمية الأشياء بالنسبة لها، هى الفطرة الحرة التى تزين الأقمار بالمحار، وتنثرها فى حنايا الرسوم، والمثال والشاعر يستدعى الطفولة التى لم يتم صياغتها بعد، فاقفلت باب الإبداع والتشكيل، وكما يقول بيكاسو: إننى أتمنى أن أرسم كما يرسم الأطفال، لأنهم عباقرة الفن، لأن حواسهم تنقل إحساسهم الفطرى بشكل مذهل، إن الشاعر يستدعى هذا الزمان الحر، لكى يشم رائحة الخبز الطازجة، ويرى المساء يطير.. لكى تعاد للجسد حيويته، ويزاح عنه الموات.. وعقب كل طفولة أو روح طفولية تعبر القصيدة يعود الإيقاع الفعلى، طرقة، وطرقتان، وبدلا من انهمار الضوء هناك ينهمر البياض هنا، وهو اللون المحايد، الذى يتحرر من الأيديولوجى والجاهز والمجانى فى الصور والتشكيل..

وحين يأتى البياض، الذى يرمز للوعى، يحضر التناص التشكيلى، فيذكر الشاعر اسم سلفادور دالى فى صورة وهو يجلس ويدحرج أنجمه فوق صدر الزجاج، ويفتل شاربه شركاً للنساء ، ويرمى لبول إيلوار صرخته على هذا العالم المجنون الذى يقتل خيال الطفولة، وكلاهما كان يدعو للحرية..

لكن الحرية التى يدعو لها الشاعر هنا هى حرية الضرورة، وحرية تفتح الحواس، التى يتم قولبتها، كما تتم قولبة الجسد..

- ٥ -

نخرج من هذا السرد الوصفى، إلى ديالوج، يختبر ممكناته الداخلية والخارجية، فيسأل التمثال، الذى يتشكل، ويسأل الذات أيضا فى آن واحد، هل تخافين من الفعل الحسى، هل نخشى أن نرى أنفسنا كما هى، دون رتوش قتلت الطفولة، فترد الذات أو صورة التمثال: لا سمّنى زهرة العتبات.. ونرى عتبات كثيرة، عتبة الخوف، والتحقق، والتفتح الحسى، وعتبة فرط الوعى والألم.. ويتصل المساء بالماء، ويفصح هذا عن تواصل صوفى، أشبه بالذوبان والتوحيد الكيانى مع الكون، والرؤية الباهرة والساطعة للأشياء، كأن الفعل هو حدس صوفى، يجعل الجسد فى ذوبانه فى الماء تعبيراً عن امتداد قدرة الروح المتخيلة، فتفور التمائم.. لكن الذوبان ليس نهاية المطاف، ولكنه بداية لحركة صاعدة شديدة التوتر، وكأنه اختبار متدرج فى الصعوبة، فكلما اقترب من الممكن، من شروط التحقق، تزداد صعوبة التفاصيل، وتزداد صعوبة التحرر، فالرغبة الآنية، تشتبك مع الحب، رغبة تسحق موضوع الرغبة، فتجعل الصخر يشقق قمصان التمثال، فتحتمى بالرغبة العابرة بالحب العميق، لكن البحر بينهما، والانتقال من عبور سطح الرغبة إلى عمق المحبة التى تتضمن الأولى لابد من فعل خارق، يحافظ فيه كل منهما على حضور الآخر، ويشتبك معه دون أن ينفيه، فهل يعبر الجسد الباب الضيق ليلج فيه، ويدخل، ليفتح آفاقا غير مرئية، هذا يتطلب إعادة ترتيب الذات، وإعادة ترتيب وضع الأشياء حولنا، ليتلاءم وضع الجسد مع المكان..

إنه فعل يرى الريح، والوسادة، والممر، دون أن يخرج من الكهف، فتنفتح نافذة يطل من خلالها على العالم، كأن العلاقة بالآخر، هى النافذة التى ترى الذات نفسها عبرها، ولهذا يقول الشاعر:

- أنت نافذة

ربما صخرة

سوف تقرأ فيها طلاسم نفسك

تألفها تستعيد حشائش قلبك

تجلس حولهما

وتربت ظهريهما بحنان وتفرغ منك ومنى..

وتصبح الكتابة قراءة لمستويات الوجود..

- ٦ -

تتخذ القصيدة من الموسيقى البوليفونية إيقاع حركتها البنائية، فالنص يتصاعد للذروة عبر عدة خطوط أو أصوات، أو أزمنة، وتتحول مساحات الرؤية البصرية إلى إيقاعات سمعية تجسد هذا التنامى عبر فعل التحقق الجسدى، بكل صوره، علاقة الجسد بالمادة، وعلاقة الجسد بالجسد الآخر، وعلاقة الجسد بالماء، وفى هذا البناء التركيبى لهذه العلاقات مجتمعة يعيد الشاعر بناء الذات، فيكشف عن علاقات كانت متوارية فى بداية العمل، أصبحت تطل بقوة، ويشتد حضورها الفعال.. ويمتلك عبر الفعل التحقق الكيانى، الذى يستطيع أن يفكك الأشياء ويعيد تركيبها على نحو آخر أكثر تعبيراً عن هذه الحياة الداخلية، فيعلق فى عروة الباب تفاحة، ويعرى الهواء ويصيد البرق، ويصبح الفعل أداة للتحرر الكيانى، فلا اللون بيتى،

لأن الذات تحررت من نفسها، فلا تصبغ الأشياء بلونها، وإنما تتفتح حواس الذات على ألوان العالم، وترى فى الآخر لوناً مختلفاً يكمل الأنا، إنه خروج من النرجسية وتقديس الذات التى تسيطر على كثير من الأعمال الشعرية الآن.. وينفتح سقف الممكن من خلال اكتشاف هذه الحقيقة البسيطة، الفعل الحى هو بداية التشكيل، وهو بداية التحرر، ليفسح للحلم مكاناً للتحقق، وتنهار المسافة بين الحلم والواقع وكأن الفعل سينتمى لعوالم متخيلة، والعكس صحيح..

ـ ٧ ـ

إنها سيرة وصيرورة، وحلم، وخيال.. ينهض على أسس تشكيلية وموسيقية تخاطب الحياة الداخلية، وتكشف عن زيف التنطع بالكلمات الجوفاء.. إنها إمكانية مكتوبة بلغة ذات طابع أنطولوچى، لغة الجسد، وخبرة فنيومنيولوچية. لا تستند إلى أى معطى، وإنما تتشكل وفق ما يتيحه انكشاف الأشياء للذات، وتخارجها فيهم..



محسن خضر

شرور صغيرة



(١) ذكرى الزمان الجميل ما بين محطتي كوبرى القبة والدمرداش

متأخرا أهجع على غير عادتى. احتدمت مناقشة الرفاق بمقهانا بشارع دمشق.

اخترقتُ شارع بيروت الهادئ النظيف حتى مصبه أمام الميرلاند.

اجتزت شارع عبد العزيز فهمى الصاخب بأرتال سياراته المتدافعة، وتوقفت عند محطة المترو. فيما سبق كنت أتحرك من المقهى قبل العاشرة بدقائق حتى استقل مترو العاشرة المنضبط. هذه الليلة تأخرت إلى الحادية عشرة مرغما.

انقسم الرفاق فى حديثهم حول نقطة محددة: هل من خير يرتجى من شعبنا الطيب أم أن الأمل ضعيف أو متعسر؟.

دخنت سيجارتين لم أحس بطعمهما وأنا أتمشى فوق رصيف المترو الخالى كل سجائر العالم تنتهى. آه لو أن هناك واحدة لاتنتهى.

فتاة تقف بمفردها فى هذا الوقت المتأخر. ترمقنى مئذنة المسجد المهيبة متشككة فى نواياى. هل تراقبنى أم تراقب الفتاة الربيعية المثيرة. أتنتظر رجلها أم قاطرة المترو المتأخرة مثلى.!

ارتكن بائع البالونات الكبيرة إلى العمود الحديدى وراح فى إغفاءة قصيرة، خفت حدة السيارات فى الاتجاهين فى هذه الليلة الشتوية.

لو أمطرت فسيسوء الموقف. أخيرا برقت لافتة المترو الخضراء من بعيد وسرعان ما تناهت إلى مسمعى كركرة عرباته المترنحة.

لايزال مترو مصر الجديدة محتفظا ببهائه القديم فى هذه المدينة المزدحمة.

لاأفضل عليه من وسائل المواصلات الأخرى سوى الباص النهرى.

سحقتُ بقايا سيجارتى والتى بدت متعجلة هى الأخرى لقدوم المترو.

وجوه كسولة قليلة تناثرت فوق مقاعد العربة. اختفت الفتاة ولعلها استبقت نفسها لموعد لايجئ.

جندى متعب فى بزته العسكرية مدد قدميه على المقعد المقابل الخالى.

سمسار أو تاجر صغير انشغل بحساباته منكبا على حاسب يدوى صغير.

امرأة بدينة فى ثياب خادمة أو مرضعة أغلقت عينيها أو خانتها مرغمة متكورة ومستندة إلى النافذة من التعب.

وصلنا محطة كوبرى القبة المنخفضة عن سطح الأرض بضوئها الشاحب فى الزمان الجميل كنت أتواعد مع «وجدان» فى هذه المحطة. تأتينى ساكنة حى حدائق القبة فى شعرها القصير وعينيها العسيلتين الفاتحتين معلنة أن الأيام أيامنا والدنيا لم تخلق إلا لنا، وسط حشد من المتطفلين لزوم المشهد المسرحى الصاخب.

غادرنا محطة كوبرى القبة فتلاشت «وجدان» محطة الجامعة الخالية من الركاب. جلبة عشرات من الطلاب تتردد فى مسمعى.

أقف بينهم وسط الرفاق نتمنى ألا يأتى المترو أبدا، وأن تستمر وقفتنا للأبد. تقف وجدان بيننا فى خفرها المتألق. أعود طالبا من جديد حيث كان الزمان ملونا.

أخيرا محطة الدمرداش النحيفة. أتمنى لو أعبر شارع لطفى السيد إلى ناحيته الأخرى لأزور محمد عبد العليم ونتحاور بالساعات فى السياسة وهموم البلاد.

سأتهمه باليمنية ويستقبل اتهامى بوجه تنضح منه المرارة واليأس، سيتهمنى بدورى بيسارية انتحارية متحمسة أو ثورية هوجاء. أسرق نظرة إلى صورة محمد نجيب الكبيرة المعلقة فى حجرته. قد يدخل شقيقه أحمد الوفدى المتعصب، أو يلحقنا جودة ربيب السلطة فيحتدم النقاش وتضيق الحلقة الأولى.

سيقوم محمد عبد العليم بأبوته الحانية ويمتص التوتر بإدارة شريط فيروز أو أغنية لأم كلثوم فنهدأ فى مقاعدنا ونخلد إلى سكون عظيم.

اجتاز الشريط الحديدى إلى الجانب الآخر من الرصيف.

تبتعلنى سلالم النفق المظلم كعادته يسلمنى إلى شارع مصر والسودان.

سرعان ما ستعترضنى المتسولة الشحمية بصوتها الأجش متوسطا ضفتى الدعاء لك وعليك التقطت عملة معدنية صغيرة، استعدادا لدسها فى يدها المعترضة الأخرى.

اعتادت عينى ظلمة النفق يبدده قليلا شعاع علوى من محطة المترو.

الجسم اللحيم تكور ناحية الحائط موليا ظهره.

انكفأت المتسولة على ركبتيها فى قوس هابط تجاه الحائط، فى حين اتخذت أليتاها وضع الدفاع ضد الأعين المتلصصة. كانت تعد العملات الورقية بيديها فى حين انتظمت فوق الأرض أكوام من العملات المعدنية والورقية الصغيرة.

استغرقت فى عد حصيلة اليوم من التسول. امتكلتنى نزوة من العبث. لم تنتبه لقدومى ويبدو أن لملمس النقود مفعول المخدر. انحنيت فى رشاقة ودون أن أثنى ركبتى كنت ألتقط كومة ورقية. اعتدلت فى خفة، ويممت وجهى شطر فتحة النفق.

عرق نابض بالبهجة فى أعماقى. يكفينى أن أكون مغفلا مرة واحدة لامرتين.

فى الشارع الهادئ المضئ أخرجت يدى ووازنت الحصيلة، فبدت مساوية للخديعة. صرخت كطرزان منتشيا، وقفزت فوق حفرة وهمية وسط دهشة بائع الصحف القابع تحت الشجرة نجحت فى استعادة نقودى ثانية

●

(٢) الصعيدى الذى صرخ مغدورا : يا بوى

أشق الأجساد الملتصقة بجسدى النحيف. خمس دقائق كاملة فى طابور التذاكر. زفرت نفسا محبوسا ببطء عندما وضعت تذكرتى فى فم البوابة الحديدية الأنيقة. ضجيج محطة مترو الأنفاق فى وقت الظهيرة شكل كرة ثقيلة تنوء بها حواسى. مظاهرة هائلة من المهرولين أمثالى. أين أقصد؟.. حوصرت بين تململ عجوز، وثرثرة ثلة من الموظفين على ما يبدو، واندفاعة نشطة لطالبتين بالثانوى بملابسهما المميزة.أتابع الأعين المعلقة نحو شاشات التلفزيون، والتى تبدو هابطة من السقف فى وضع مستفز. كان البث إعلانا لأغنية سخيفة لمطرب مجهول، أصبحوا يتقافزون كالقرود بصحبة حسناء باردة الحس تتظاهر بالذوبان فى فتنته المزعومة، فهل سيسكن المستمعون الأشجار كالقرد، هم الآخرون؟

استدرت خلفى إلى فاترينة تحوى تمثالا لمكارع بانى الهرم الأصغر. وبجواره الإلهة توت. لم أنتبه من قبل إلى وجود هذه التماثيل الفرعونية المهيبة فى هذا المكان من المحطة.

بدأ الأحفاد المهرولون أقزاما بالنسبة للأجداد، فهل كان جدى الأول يدخن أم يفضل شم المسحوق الأبيض؟

بدأ وجود هذه التفاصيل نشازا بين المهرولين المتعبين بعيونهم التائهة.

لمحت جارى فى المسكن قاصد مكانى فتظاهرت بالتجاهل.

الصوت المكتوم للقطار القادم أثار حركة من ردود الأفعال. كشاف القطار المقبل أثار حماسة. تحركت تجاه باب العربة المقصودة مخمنا مكانه بالخبرة.

عندما أوشك القطار على المرور أمامى وقعت الواقعة. اندفعت يدان مجهولتان من خلفى لتدفع بالصعيدى الواقف على يمينى إلى ممر القطار. الفعل المباغت الدنئ صادَرَ ردَّ الفعل، فاستسلم الجسد الضخم إلى مصيره ليسقط على الشريط الحديدى فيسحقه القطار القادم.

صرخت سيدة من خلفى فى اللحظة نفسها التى كان رأس الضحية يرتطم فيها بالأرض.

هل صرخ الرجل بالفعل أم خيل لى؟.. يا «بوى» .. جاءت خاطفة، مندهشة، ضعيفة، مستسلمة، عاجزة.

من المؤكد أننى لمحت القاتل، وخبرته، وميزته، ولكنى لم أحفل.

وسط الجلبة والفزع والصراخ كان القاتل يقصد عربة المترو الواقفة أمامنا ويستقلها فى هدوء.

قامت قيامة الفزع فحسمت أمرى وقصدت العربة التالية.

فى اللحظة التالية كنت أسدد نظرى إلى الرجل بالعربة المجاورة من خلال الحاجز الزجاجى الفاصل بين العربتين.

فى اللحظة الأخيرة كنت قد نسيت الأمر برمته.

●

(٣) ا لجسد الذى استجاب للجاذبية الأرضية

أعبر جسرا بين الأمنيات والواقع. تغالبنى رغبة فى احتضان كل المارين.

لم يممت وجهى شطرك أيتها الوحدة؟

ليلة العيد الصغير.. سماء بعيدة يفصلنا عنها بروق وسفن فضاء وصواريخ ملونة وأحلام عابثة. كلكم أهلى ولكن أين نسبى؟

يشى قلبى بعاطفة التراحم، وتشتعل آصرة القربى بين ضلوعى، ولكنك سوف تعود إلى منزلك فى نهاية الليلة وحيدا يا أيها الشقى..

وفى كل الأمسيات هناك امرأة تنتظر عودة رجلها، ولا امرأة لك.

اشتريت الطبعة الأولى من صحف الغد.

ابتعت كبريتا وبالونات ملونة ولبانا من ميدان العتبة فى طريقى قاصدا ميدان الأوبرا.

جحافل من خلق الله. سكان هذه المدينة الذين يحتفلون بانتهاء الصيام ومقدم العيد. استدعى حسرة المتنبى عندما فاجأه العيد فى مصر المحروسة فاستقطر حزنه الكونى:

«عيد بأية حال عدت ياعيد!».

يشم محسرا رائحة الفرح، ويسمع متوجعا لون البهجة.

أمامك ملحمة الحياة فارتشفها يارجل.

صغار وكبار. نساء ورجال. فرائس ومطاردون. باعة ومشترون جادون ومعابثون. فرادى وجماعات. صامدون ومستسلمون.

المشاعر انبثقت بلا مقدمات كأنها نبع جوفى. يبدأ الأمر نقطة صغيرة سرعان ما تتسع بانضمام الآخرين. تجتذب الجثة الطريحة فى الخلاء حدأة واحدة سرعان ما تتحول إلى سحابة من الحدءات الجائعة.

الجسد الطويل النحيف بشعره الأشعث لم أخطئه فى مركز المشاجرة.

كان مديرى بالمصلحة.

صراخ أنثوى المقاطع، واعتراض رجالى محذر. طفوليون ووسطاء خير ومحايدون، تعنيف وشتائم، تقريع وزجر ملتاث وعبارات تهدئة، واستنكار لجنون الناس المفاجئ.

ميزت صفعة قوية حاسمة على وجه مديرى الطويل بصلعته المميزة، وتابعت حركة الكف وهى تستعد للطمة التالية.

كان يمكننى أن أفعل الكثير، وأبسَطُهُ أن أباغت خصم مديرى من الخلف.

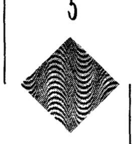
نبهنى الصراخ الأنثوى لعائلة مديرى مكررا.

تجاهلت اللكمة القاسية المسددة إلى بطن مديرى فى تلك اللحظة محاولا حفظ ملامح الفتيات الثلاث. ربما تعوزنى هذه التفاصيل فى المستقبل.

بينما كان جسد مديرى يستجيب إلى قانون الجاذبية الأرضية مستسلما لإغراء السقوط، كنت أستدير عابرا الطريق متجاوزا موقف المينى باص تسكننى راحة عظيمة وتثلج أطرافى مشاعر الرضا والابتهاج، شفتاى غالبتا ابتسامة طرحتها روحى العابثة المتشفية، ولكنها استسلمت لإغرائها فى ترحيب حقيقى.



محمد القيسي



سهرات عائلية

سهرة - ١

رُغمَ أنَّا شَرِبنا مَعاً قَهوةً،
قبلَ عِشرينَ عَاماً
وهَذا النَهارَ التقينا بلا مَوعدٍ،
فَاستعدْنا الأباريقَ وَالسنَواتِ
وَجئنا إلى دَارةِ السينما
مُنتَشينَ برَغوةِ أكوابِنا
فيً المسَاءِ دَعانِي إلى جَولةٍ
قبلَ ذلكَ كنَّا ذَرعْنا الشوَارعَ
عبرَ شَريطٍ طَويلٍ مِنَ الذكريَاتِ

وَعندَ الرَّصيفِ وقفنا إلى صُحُفِ اليومِ
خَطْفاً قرأنا
رَأينا إلى أنَّ أخبارَها لا تَسرُّ،
سَخرْنَا قليلاً
تحدَّثَ لي عنْ فَتاةٍ أحبَّتهُ يوماً
وَماتَ عليها
تَحدَّثَ حَتى أثارَ حَنيني
تَحدَّثتُ عنْ وَجَعي في الهَوى
وَالبُيوتِ البَعيدةِ،
حَيثُ حَبيبي وَحيدٌ هُناكَ
وَفي آخرِ اللَّيلِ،
في آخرِ السَهْرةِ العَائليّةِ، قَامَ
وَأَطلق نارَ مُسدَّسِهِ في جَبيني.

سهرة - ٢

ـ هَلْ عَرفتَ الفتاةَ..؟
● وَمنْ أينَ لي!
ـ بَيتُها كانَ بأدنى طرف الجامع في وَسْطِ البَلَدْ وَهُناكَ المدرسَةْ
هَلْ تذكَّرتَ؟ وَكُنَّا نَلعبُ السِّيجَةَ،

أو نكتُبُ فيِ كَرَاسَةِ الإنشَاءِ عنْ بنتٍ
تُغنّي وَوَلدْ
كَانَ يَرعَاهَا وَيَنسَى نَفسَهُ..
وَتَذكَّرتُ.. وَلكنْ لا أَحدْ
لم تكن بنتٌ
وَلا بَيتٌ
وَلا مدرسَةٌ
أَو جَامعٌ أعرفُهُ حقّاً.
وَلا أدرى سوى أنّا التقينا
عَابرَىْ دَربٍ،
شَربنا قهوةً فيِ ظلِّ مقَهى
مذُ عشرينَ سَنَةْ
وَتَحدَّثنا قليلاً
عنْ بلادٍ مُثخَنَهْ
قَبلَ أنْ
يَذهبَ فيِ البَاصِ إلى الصَحراءِ
بَينَا عُدْتُ منْ حَربيِ
بلا أىّ سَنَدْ
وَالتقينا اليَومَ..

ـ هل تذكرُ مَنْ كَانَ الْولدْ
أأنا أمْ أنتَ، وَاعذرْني
نَسيتُ الآنَ مَنْ كانَ..
● الزّمانُ ابتَعَدْ
وَتَلَتْ جُملَتي نَارُهْ،
وَهَمَدْ.

[لم أكنْ أعرفُ مَايَجرِي
وَلا أعرفُ فيما بعدُ،
مَنْ أَطلقَ فينا النارَ،
أو كَانَ الولَدْ.]

سهرة ـ ٣

كَانتْ في غُرفتِهِ، قبلَ ذُبولِ العشرينْ
تَغفو بينَ جَدائلَهَا المنثورةِ حَتى أَطْرافِ اللّيلِ،
حَسَاسينُ وَأزهَارٌ،
لمْ يَكُ لَيُشاهَدهَا منْ قبلُ،
وَكَانَ يُعدُّ لَها كوُبَ اليَنْسُونْ
يَبكي حينَ تشفُّ عَنِ النَهديْنِ.
حَقيبةُ يَدِهَا

تَسْتَرْسِلُ فيِ الوحدَةِ تَحتَ الكُرسِيّ،

وَكانَ يلحُّ عَلى الماءِ،

وَبَلَّلَ أكثرَ منْ منِديلٍ

لكنَّ الحُمَّى ظلَّتْ صَاحيةً حتى الفَجرِ

وَعندَ ضُحى اليوم التالى

مَاتتْ دونَ حَديثٍ،

أوْ عُنوَانٍ.

غُرفتُهُ وَاسعةٌ

فَاحتارَ إلى أينَ سَيَمضى بحقيبتها الجِلديَّةِ،

وَمَلابِسهَا الشَفَّافَةِ،

قبلَ وُقوعِ يديه عَلى أدواتِ الكُحلِ،

عَلى طَاولةِ الغُرفَهْ

حَدَّقَ عَبْرَ الشُرفَهْ

كانَ الطقسُ خَريفيًّاً،

وَالشمسُ كعادتها فى هَذا الوقتِ،

فَقَرْفَصَ فيِ مَلَلٍ،

لِيُفكِّرَ

وَهوَ

يَراها

نائمةً

فى

هَيئةِ

عُصفورٍ

مَيّتْ (١)

(١) هنالك سهراتٌ أخرى

مع حيواتِ المنزلِ والساحةِ والغابةْ

إذ تتشابك أقدار وحكاياتٌ،

ويقوم الراوي

في هيكله العظميْ

وينهضُ موتى شرقيّونَ،

إلى إصباحاتٍ تتلعثمُ،

بشبابيكِ الضوءِ.

سهرةُ قلبي في العتمةِ،

والمرأةُ فى هجعتها المنسابةْ

وأنا أكتب..

عبد الله التّايه

ألوان ذات مسارب مفتوحة



توقف القمر فوق البقعة الصغيرة، قرر أن ينير أعالى الأشجار وقمم الروابى، ومساحات واسعة من سطوح البيوت، وأخذ يرقب ما يجرى فوق المساحات الممتدة التى ازدحمت فيها شخوص وجمادات كثيرة، وتشابكت ظلالها، وامتدت تعانق الجدران ونباتات الزينة الخضراء والمزركشة، وتوهجت الألوان فوق كل البنايات.

تطلع القمر إلى كل الجهات، وامتدت الرؤى فى الجنبات والنواحى، فى حين بدا الصمت يلف المقبرة الوحيدة فى الطرف الشمالى الغربى من المخيم، حيث ازدحمت القبور وتراصت فى صمت رهيب، وخلا الشارع المواجه للمقبرة من السائرين، وسقطت ظلال أعمدة النور على الطريق، وانحشرت جمادات كثيرة على جانبى الشارع، وتقلص الصمت بعد أن امتلأت البنايات بأصوات مختلفة لحشرات شتى اعتادت أن توحى بالوحشة، وتبعث فى النفس الانقباض.

وفى غمرة التأمل، والتألق، واستدارة القمر، فى الهزيع الأخير من الليل، تحرك داخل المقبرة خيال غريب لشخص يلتف بملاءات بالية وينفض التراب عن نفسه وقد استطال كل شىء داخله، وتمدد فرح طفولى فى كل عضو من أعضائه، وبعد حركات متوالية أطلق ساقيه للريح جنوباً جهة البيوت وعينه عالقة

باستدارة القمر، وقلبه مشبع بالنور، وصارت كل الجمادات التى يمر بها تفغرفاها فى لحظة من لحظات الانكسار والانتشار فوق كل حدود الزمان والمكان.. كان الجرى بعمق النور، وبعمق الصمت، وباستدارة القمر.. كان الجرى إلى رحابة المخيم، من جوف المقبرة، من السر العميق، والجوف المتحكم بعوالم شتى كثيرة، وغير مفهومة.

•

اعتادت الرهبة أن تنتشر فى الساحات القليلة فى المخيم، كل شىء مشوب بالتكذيب والرغبة فى الشك، فالشك سلطان تربع فى النفوس طوال سنى الاحتلال، كم مرة يمكن أن تصادف الحقيقة؟! ظنى لن تصادفها فى أية لحظة، وإن حدث كذبتها الشكوك ثانية قبل أن تعرش فرحا، وقبل أن تتحول النواجذ والأسنان وتفاحات الجذور إلى بسمة.

دق الباب على استحياء، لم يسمع أحد، ولم يتردد صوت وهو يقرع الجرس.. لم ينتبه أحد، ولا مالت رائحة الياسمين من الياسمينة التى زينت باب الدار إلى جهة أو ناحية؛ إذ توقف كل شىء مع توقف الواقف، كان التراب قد انتفض عن جسده من كثرة ماجرى، مع ذلك لم يغالبه التعب، ولا ارتفع صدره فى لهاث رتيب ولا تعبت مفاصله ولا تصلب عموده الفقرى، ولا بانت منه لحظات تعب، ولا أمارة تأفف، كان كتلة من الفرح لا يبدو أولها ولا آخرها.. كان هو الموت، وصار هو الفرح، حدث نفسه من يوقظ هؤلاء النائمين؟! من يُسمع صوتى لهم؟! من يدق جدران بيوتهم؟! بل جدران هذا البيت بالتحديد! أيها الساكنون فى هذا المقام، فى هذا المكان، وراء هذه الجدران.. سلاما. أيها الياسمين عند هذا الجدار، فوق هذا الباب، تحت نور القمر، وفوق الأديم.. سلاما. من يحرك هذا الستار بينى وبينهم؟! من يوقظهم؟! ياساكنى هذا المقام هبوا .. ياساكنى هذا المقام.. أنا الموت القادم إليكم يبشركم بالفرح.. أنا أبشركم بالفرح.. فهبوا..

•

فى قريتى (البعيدة) هناك وراء الحدود، حين اضطررت إلى أن أنزع نفسى من أعواد الذرة، وسنابل القمح، وثمر التوت الأحمر الأبيض، ومن ساحة الحطب بجوار فرن الطين، حين اضطرتنى الطلقات إلى

حمل أولادى، وفوق البقرة الوحيدة أضع لحافي، وصرة خبز وقربة ماء، فى تلك اللحظة التى انطلقت ورائى آلاف الطلقات تجبرنى على مغادرة الحقل قبل نضوج القمح، وقبل حصاد الذرة، وقبل احمرار جوف البطيخ، غادرتها خطوة خطوة، ولحظة لحظة، ويوم بيوم، خطوة إلى الرحيل المجهول، وخطوة أخرى نحو الرحيل الداخلى فى أغوار النفس، يوما نحو الغربة، ويوما فى الذاكرة، لحظة بلحظة كنت أهرب الفرح إلى داخلى على أمل أن تزول الطلقات ترتفع دعاءاتى الكثيرة: يارب الكون احفظ ولدى.. يارب الكون احفظ بقرتى.. يارب الكون احفظ زوجتى.. يارب الكون احفظ قريتى حتى يحين اللقاء. امتد العمر، وامتد الرحيل.. أى رحيل.. أى رحيل!

اقتلعنى الموت، من حلمى اقتلعنى، لم يكن لدى شك فى أنه سيقتلنى يوما، لكنى دوما حلمت أن يقتلعنى بعد أن ألامس أعواد الذرة، وسنابل القمح، وثمر التوت الأحمر، وساحة الحطب، والفرن، لكن الله رحمنى من آلام العمر، ومن وهن الشيخوخة، واسترحت فى مكانى الجديد.. تخلصت من أوجاعى الكثيرة. ونمت على الحلم، تحللت، كان الموت نوما عميقا جميلاً.. لا يزعجنى فيه أحد.. ومنذ أن سمعت دبيب نعالهم، وهم يغادرون المقبرة بعد أن وضعونى فيها هبّت علىّ رائحة عطرة، ونسمة جففت عرق الرهبة، وغصت فى ظل معطر.. كم من الوقت، لا أدرى حتى صحوت على ضوء القمر يغمر قلبى، وتدغدغ أذنىّ نداءات عذبة.

●

تمالكت نفسى، امتدت أصابعى إلى أغصان الياسمين فوق باب الدار، قطفت منها زهورا كثيرة، تضوع العطر فى المكان، لمعت فى يدى زهور الياسمين، وانتشرت الرائحة، صارت ملابسى خضراء ناعمة كالحرير، زين رأسى شعر ناعم، اعتدلت قامتى، وانتصبت أطرافى، توردت خدودى وظل القمر يملؤنى بضوئه، والعطر يضمخنى بندفه حتى رأيت صورتى على الجدار.. قلت من من أهلى سيعرفنى؟! لن يعرفونى إذا مارأونى أحمل لهم رسالة عاجلة، يارب الكون أعدنى إلى صورتى، أعد شبهى إلى جسدى ووجهى، ارجعنى كما غادرت هذا المكان ليعرفوا صورتى، ويسمعوا صوتى.. يارب هذا الكون وكل الأكوان

●

طرقت الباب، أعدت الطرق ثانية وثالثة وسابعة، القمر يتوسط السماء، الوقت لاشك متأخر.. تفجر نور في الداخل وانعكس على الأرض في الخارج، صوت متشكك أتى من الداخل يغالبه النعاس.. إنه ولدي..

ـ من بالباب؟!

قلت من بين أسناني:

ـ افتح

لحظة من الصمت العميق.. عاد صوت ولدي في الداخل من وراء الباب، يتساءل في توجس وحذر:

ـ من الطارق:

ـ افتح

صمت طويل بيننا.. نور القمر ينتشر ويغطي الكون. الهدوء يستمر في الداخل. قلت اشجع ولدي الذي لم يتعرف على صوتي حتى الآن:

افتح الباب

رد بتردد:

ـ الوقت منع تجول.

قلت بثقة:

ـ افتح ياولدي.. انتهى منع التجول.

ـ ماذا تقول !! هذا الصوت ليس غريبا عليّ.

ـ افتح ياولدي.. انتهى منع التجول

فتح ولدي الباب، تعبأ عطر الياسمين في الداخل انثالت النسمات الندية في رئتيه، وامتلأ المكان بضوء القمر، فتح عينيه على اتساعهما فلم يجد الولد أي شخص عند الباب، فتح عينيه بانتباه فطارت صورة والده من خياله وسمع زخات كثيفة من الرصاص تنطلق، وزغاريد تتردد، وصوت مؤذن المسجد القريب يعلن عودة المخيم إلى أصحابه ورحيل جند الاحتلال.

عبد الناصر صالح

بورك عَــنـدَمٌ يمتدّ فيك

ريحٌ تردّ إلىّ عَنْدَمها

و تنبئنى بميلاد الهوى العذرىّ

ترفلُ بالعصافيرِ التى عبرتْ خطوط النار.

وارتجَلتْ قصيدةَ بعثنا

ريحٌ تردّ إلىّ نبضَ الأرض

تفتح فجوةً فى ظلمة الغاباتِ

يزهو فى النّدى شجر المحالْ.

ـ هل جاء حنّاءُ الأرائكِ

هل سرى فى الأفق كوكبنا

وعادت للحطام المّرِ أعشابُ الكلامْ؟

هل عاد للتاريخ رمّانُ الصعودِ

وعادَ للوكْرِ اليمامْ؟
ريحٌ تردَّ إلى آخر ما تبقّى من لآلئنا
وأوّلَ ما تراءى من غُبار النقْع فى ساحاتنا
وعلى سروجِ خيولنا البيضاءْ:
بيضٌ صنائعنا
وكلُّ سيوفُنا بيضاءُ.
قرصُ الشمسِ أبيضُ، ساحةُ الشهداءِ
أحلام الطفولةِ سوسنُ الفقراءِ أبيضُ
عنفوانُ شروقنا
وسنابل العمرِ التى كَبُرتْ على دَمِنا
غزالُ البحر أبيضُ
فامنحينى يقظتى يا ريحُ والْتحفى بياضَ جوانحى
كلّ البلادِ تجمّعتْ فى قلبىَ المُلْتاعِ
كلّ مدائن الفرحِ المُسيّجِ بالرّدى
سكَنَتْ شرايينى
شمسٌ وسنبلةٌ لأوجاعى
أُسمّى الماءَ محرابَ النوارسِ، فرحةَ اللّبلاب.
أسمَتْنى البحارُ نبيّها، فَملكْتُ طُهرَ الموجِ
قلتُ: الآنَ أبدأُ فى انبلاج الصبُح
والشّجرِ المُبَجّلِ والصّلاةِ.

أتيتُ يا وطنى المُكَبَّلَ

شاهراً دمىَ المباحَ لهم وإرثَ الزنبق المسروقِ

فاخلَعْ عنكَ ثوبَ الموتِ.

ها إنى أتيْتُ مجدّداً عهد الجداولِ والأيائلِ

طينُكَ القُدسىّ مملكتى، وماؤك سحرُ أنغامى

ورملُكَ فرحةُ العمرِ الذى يأتى مع الأمواجْ.

سأقول للرّيح التى عَبَرَتْ حدودَ مواسمى:

نَبْعُ اشتهائى أنتِ، موئلُ بهجتى. وحصادُ أغنيتى

وذاكرتى التى استعصتْ على النّسيانِ بوحى بالسرائرِ

يَمّحى غَبَشٌ

وتَقْفزُ أمنياتٌ زادُها مِلْحُ التّراب.

سأقول للريحِ التى جاءتْ بتمر المتعبينَ:

استوطِنى ياقوتَ قلبى، باركى رملاً يُعانقُنى

سأدخلُ فى تفاصيل البحارِ

أُعيدُ للأمواجِ زُخْرفَهَا الوحيدَ ومهرجانَ شموخها

سأعيدُ خارِطةَ البلادِ إلى مدائنَ ضيّعتْ صَلْصالَها

وأُعيدُ للبدر المسافرِ يَقْظةَ الأيامِ

أكتبُ صحوتى:

تتآكل اللّغةُ القديمةُ، تَسْقطُ الألفاظُ من قاموسِها العَدَمىّ

تهترئُ الحروفُ المُتْعباتُ

أمدّ وَجْهى للفراشاتِ التى دَخَلتْ نوافذ شَهْوتى
وألوّنُ الأبعادَ والكلماتِ والذّكرى بلونِ سنابلِ القمحِ المُهرّبِ
تلك أشْرعتى
وغاباتُ الصّهيلِ قصيدتى الأولى
وأوراقُ النّدى العذراءُ بعثُ إفاقتى
الريحُ خاصرةُ الصّباحِ
تَعُجّ بالألحانِ والبُقَعِ المُضيئةِ
أيّها الوطنُ الجميلُ.
تباركتْ أسماؤكَ الحُسنْى
وبوركَ عَنْدَمٌ يمتدّ فيكْ.

طولكرم

عاطف على البدرى

أنتَ الوطن

«إلى محمود درويش . رمزًا»

بدائيًا خرجت ولم تبحْ .. أوغلتَ . اوغلت الظنون ، وحاولتنى...هل تحاول؟
ليس للموت احتمالٌ ثالثٌ ، ولكَ احتمالاتٌ واغنيةٌ تجوبُ الحلمَ والذكرى،
لكَ الاخرى ،
وعاشقةٌ وراء النهرِ حُبلى بالسؤالِ وبانتظاركَ... هل تعودُ ؟
وهل يعود نشيدك الأبدىُّ؟ حاصرنى الدوارُ وضاق هذا البحرُ..
هل للحلم نافذةٌ ؟
أحاول أن أراك ، ولن تضيع الآن من لغتى..
ستأخذ دائماً شكلَ الحياة، وشكلَ موتى،
شكل من خرجوا ، ومن صمتوا ، ، ومن حطموا الوثنْ ...
لا . لن تضيعَ الآن...لن تقف الأساطيرُ العميقة بين جرحكَ والوطن.
الآن ينقسم الزمنْ...

ويجيئنى الصفصافُ مقهوراً ، فأجمع صرختى ودمى،

وأدخل فى صفوف الجائعين الخارجين إلى غدى...

كلُّ الشوارع تستريحُ على يدى.. تأتى معى،

وأصابعى ترنو إليكَ، ولا تكفُّ ، وتصطلى...بجحيم حزنِكَ وانطوائِكَ .. تعتلى...

أسوارَ صمتكَ واغترابكَ... تلتقى...بيديكَ...

غنِّ الآنَ ... لن يصلوا إليكَ، ودعكَ من داليّةٍ لا تنطوى ليديكَ، للحلم. الوطنْ.

انت َ الوطنْ...

أنتَ الشوارعُ والمصانعُ والمزارعُ والمدى...

انتَ الحضورُ المستمرُّ..لساعديْكَ تفتّحت كلُّ الرؤى والمستحيلُ،

وقلتَ لن يطأوا الجليلَ ولا النخيل ولاتخون دمى العصافيرُ...

انطلقتَ. خرجتَ. أخرجت الحقيقة عن طلاقتها، وليس لصرختى ذاك الصدى...

ليست لمن صرخت وراءكَ سيّدى ـ أسطورةٌ، ونشيدكَ الأبدىُّ لمَّا يكتملْ..

لم يكتملْ زمنُ الأفاعى والخفافيْشِ ـ العربْ ؟

مازلتَ ثقباً فى عروبتهمْ ... يرونكَ .. يسجدونَ ، ويهتفون ،

يطاردونك بالحفاوةِ والقُبَلْ،

ويقصّرونَ البابَ دونك ـ سيّدى ـ كى تنحنى،

ويساومونكَ حين تسْمح ...

يلبسون قميصَ «عثمانَ» الزرىَّ،

ويطلبون الثأر منكَ ، ومن «علىٍّ»،

يغلقون بوجهك العربىِّ أبواب العواصم والغد ... ؟

لا لا تساومْ سيِّدى ...

فالأشعرىُّ ينيخُ لحيتهُ «لعمرو» دائماً،

وبدوائر العربىِّ لا . لا تنتهى .. ؟

لم ينته الزمنُ المضرَّجُ بالخيانةِ والطلاسمْ ...

لا. تساومْ...

ليس للموتِ احتمالٌ ثالثٌ ، ولك احتمالاتٌ وأغنيةٌ ...

فقاومْ كل أشكالِ العدوِّ من اليهود إلى العربْ

ومن الترددِ والخنوعِ إلى احتجاجاتِ الغرفْ

ودع اللجوءَ لغيرِ زندك وحدَهُ ... «فالنيلُ ينسى» ، والفراتْ،

لكَ أن تقفْ....

لكَ أن ترى الأشْياء واضحةً وفاضحةً، وأن تأسى ...

وأن ترتاب فى نسب الجدود إلى الجدودِ،

وأن تفكّر مّرتيْن قُبيْل أن تخطو... وترفضَ دائماً...؟

تحتاجُ معجزةً لتبقى سالماً ... ؟

فى كل عاصمة وثغر خنجرٌ وقصيدةٌ، ولكل مئذنةٍ بلال ،

ومسافة أخرى يحاولها السؤالُ،

وأنت وحدَكَ .. لاتزالُ .. مفزَّعا بين الخناجر والقصائد والحقيبةِ والزمنْ،

وتودّ لو رحلَ الرحيلُ عن الفلسطينىِّ، واقترب الوطن..؟

أنت الوطنْ..

أنت الوطنْ...

السيد محمد الخميسى

قمـــر

قمر ذكر
يتقاسمه النسوة فى الليل الصائفْ
أرغفة من سلوى وشرابا مختوماً
ينزعن غلائلهن يقدمن
قرابين مطهمةً
أكواز الفضةِ
أحقاقا من عاجٍ
وعقيقاً
وشفاهًا من زغب
وقبابا من فخارْ
....

قمر ذكر
يرصده بشر أغيارْ
يحشون بنادقهم
فى الليل الصائفِ
خلف الأسوارْ

قمرٌ جميلْ
شاهدته فى شارع الكورنيش
يشرب شايهُ اليوميَّ
ينفض ما تبقىً من رماد الوقتِ
ينظر للنساءْ
وكل عابرة يباركها ويصعد
مرة أخرى إلى
عرش السماءْ

رفقى بدوى

أقصوصتان قصيرتان



جسد

هذا الجسد ينضح بالعرق، يسقط زبد الشهوة فى المفترق، رعشة تنفضه، فيسكن مهدوداً، فاقداً عناصر التواجد فى الزمن السرمدى.

هذا الجسد ينضح بالعرق، لاترطبه نسمات الليل، ولابسمات طفل، ولاحلم المستحيل فى المخيلة التى ماغاب عنها ولاشرد.

هذا الجسد ينضح بالعرق، يسقط زبده من ماعون الامتداد، وانتفاخ بالونة الروح، يسقط حلمه المستحيل ويبقى شامخا فى مواجهة موت اللحظة بعد اللحظة حتى يبلغ موت الجسد.

●

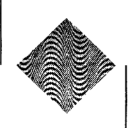
ربط

ارتخت أوتار أصلابى فجأة لما هممت بالولوج عبر سردابك، وضاع خجلى منك حين طبطبتِ علىَّ، قلت: إنك انكسارى وغاصت بالونة الدم التى اشتهيت أن أفجرها، مغرقا بها الكون، وراسما فضاءه بلَون الأحمر الوردى، فما قدرت، وصار لونى الأحمر سجنى، يُحزّم ظهرى بحزام من نار. قلتِ: ضع رأسى على مخدة صدرك.

دفستُك فى صدرى كى لا أرى بؤبؤ عينيك شهادة انكسارى، وكأنك عَزّمتِ علىَّ بكتب السحر، فتم ربطى بشجرة الزقوم كى أُوقف عليكِ بمفردك، ولا أكون لغيرك مُشتهيا، فاشتهيت الموت عن الوقوف عليك بمفردك فما كنت بموقوف على أحد قط، وكانت الجميَلات يقفن عند بابى وكنتُ أُمرغ أجسادهن فى بلاط الشهوة فيمسحن بعرقهن غبار غرف النسيان التى أوصدت أبوابها حتى جئت أُفتحها بضوئى.

فها أنا واقفٌ أمامك لاموقوفٌ عليكِ، ولاموقوف على إحداهن، مربوط فى الانكسار، لحين تتحرك ساعة الشهوة فىَّ فتمزق لجامى.

أحمد غازى



العالم صغير جداً!

تعرفون ـ بالطبع ـ أن العالم صغيرٌ جداً، بالطبع تعرفون.

لكنكم لا تعرفون أن المرأة التى رأيتها فى المترو فى الصباح، وكانت تنظر فى
اتجاهى بشىء من الرغبة، رأيتها فى المساء ـ فى آخر المساء تقريبا ـ فى المترو،
وفى عينيها المثقلتين بكدِّ النهار رأيت آثاراً من رغبة الصباح
لن تعرفوا ذلك مطلقاً
لن تعرفوه
ففى هذا العالم الصغير
تعرفون أشياءكم الصغيرة
أشياءكم التى ربما تكون أكثر من أشيائى
أشيائى التى لا تعرفونها،
ولن تعرفوها أبداً.

متابعات
مسرح

سعد الله ونوس ومنمنماته

سعد الله ونوس هو نبض المسرح العربى المعاصر، ومسرحه هو ضمير الأمة العربية ومرآتها. ولاتنبع أهميته من موهبته المسرحية وقيمته الفنية الرفيعة فحسب؛ بل تنبع أيضا من أن أعماله المسرحية - كلا على حدة - تمثل لكل عربى فى أى بقعة من بقاع الوطن العربى وجهه الحقيقى غير المزيف. لذلك تخترق هذه الأعمال الحدود المكانية، وتقوم فى الزمن العربىّ بالبحث والتنقيب ليس عن هويتنا فقط ؛ بل عن تفسير لوجودنا.

ملحمته المسرحية الجديدة «منمنمات تاريخية» ليست شاهد عيان على ماضينا، ولاهى مرآة لسقطاتنا العربية، أوحتى مجرد تفسير عصرى لتاريخ زاخر بالرموز، بل نحن نشاهد من خلال نسيجها المتسربل برداء الحزن والقهر عصرنا العربى الحديث بالذات.



ولايحاول ونوس فى هذه المسرحية الملحمية الجديدة - كعادته فى معظم مسرحياته؛ أن يفسر ويُعْمِل مبضع الجراح/ الكاتب فى جسد الأحداث ومنطق التاريخ ليستنطقهما ويُعصِّرهما، إنما يسعى سعيا حثيثا فى أنْ يسلسل أحداثها برؤاها كما هى؛ كل حدث يكمل الحدث الآخر، يوقفه أحيانا للتعليق، يربطه مرة بأحداث أخرى للوصول إلى جوهر مايعنيه، ويتوقف عنده مرات لتأكيد معنىً أو تفهم «ميكانيزم» التاريخ. يقول **سعد الله ونوس** فى كلمته بالبرنامج المطبوع للمسرحية على لسان أحد شخوصه المسرحية **«إنى هنا لكى لايقال فى**

قادم الأيام، اجتاح تيمور هذه البلاد، ولم يوجد من يقاوم أو يقول لا . والله، ما أن تسقط القلعة [١] حتى تعمل السيوف فى أعناقكم.»

لا يُعامل التاريخ عند **ونوس** باعتباره وقائع منفصلة، لكنه صراع قوى، وإرادات، وتضاد ومصائر. ففى مسرحيته هذه لايصبح التاريخ قناعا أو إسقاطا لوقائع وأحداث وعلاقات الحاضر، بقدر ماهو رؤية مكتملة يستكشف المؤلف قوانينها الأساسية: **«ففى زمن التراجعات والكوارث فى العالم الإسلامى، وعلى أبواب دمشق تقدم تيمور لنك لاقتحام المدينة. وجاءت الهزيمة المكتملة عبر تفاصيل عديدة داخل نسيج علاقات المدينة؛ وصفقة الوطن، ومصالح التجار، ومحنة العلماء والمؤرخين ورجال الدين، وعبث الخلاص الفردى».**[٢]

لذلك كله تصبح «منمنمات تاريخية» بموضوعها التاريخى أكثر عصرية من أى موضوع آخر؛ وأنفذ فى التأثير والتعبير، من الواقع الحاضر نفسه، ففيها ينظر **ونوس** بعين إلى الماضى، وبالعين الأخرى إلى الحاضر، لكنه يضع الوطن العربى كله فى قلبه باعتباره وطنا واحدا، بل يرفض له أن يتجزأ. ولاتفسر ـ لديه ـ جغرافية المكان باعتبارها مهدا للأوطان والدول، بل للوطن العربى الواحد.

المنمنمات بين النص والعرض

لايكتمل العرض المسرحى فى أدواته، إلا إذا غدا رؤية تتجاوز حدود الكلمة المنطوقة، وتستفز لدى النظارة قدرات إبداعية تخترق حدود الاستقراء اللفظى لتدخل فى منطقة استقراء أخرى هى منطقة الرؤية البصرية والمشهدية، يستحيل فيها الحوار فعلا، وتزيد من كثافته وعيا بالفكر المطروح، واستبياناً للقضايا الخفية من بين سطوره وأفعاله الدرامية. «والمنمنمات» تقع فى هذا التناقض، فالرؤية الإخراجية لاتحاول من جانب أن تضعنا أمام مجهر التاريخ فنعرض لنا وثيقة أقرب إلى الشكل التسجيلى الملحمى الذى يتناول الأحداث التاريخية بالعرض والتعليق والوصول إلى النتائج، كى يستقرئ فيها المتفرج داخل المسرح مايعن له ويتوافق مع تكوينه الفكرى ورؤيته الفنية، بل تفشل هذه الرؤية فى مساعدته بأن ينشغل بهم؛ ولم تستطع هذه الرؤية الإخراجية أن تعيد تفسير هذه الأحداث التاريخية القائم عليها متن العمل المسرحى فى نص **ونوس** ـ فتقوم بترتيبها وتنسيقها وتصنيفها فنيا،يجعلنا بوصفنا كنظارة نشاهد عبر نسيجها المعروض رؤية واضحة للمخرج أو موقفا تجاه المادة المسرحية النصية، بالتعليق والإضافة الفكرية والتوكيد على الفكر الجوهرى المتناول.

لذلك كله لايغدو العرض المسرحى للمخرج عصام السيد إبداعا أو إضافة فنية جديدة لرصيده بعد عمله الرائع فى ذات البيت المسرحى «المسرح القومى» عندما قدّم (أهلا يابكوات) للمؤلف لينين لرملى منذ سنوات. ويصبح العرض المسرحى «منمنمات» ترجمة غير واعية تقترب اقترابا مضطربا نحو التوثيق الفنى، أكثر من كونها رؤية واضحة تستفز النظارة كى تفكر فيما يطرحه **ونوس**.

من هذا المنطلق نشاهد **شخصيات مسرحية هى مجرد مسخ فنى وتشويهات لشخوص كانت حقيقية فى نص ونوس**، تشع

عقولها وفكرها وفعلها فى أوراق نصه المسرحى، فتتابع أحداثا مسرحية فوق الخشبة لاتتنوع أو تتشكل وفقا «لميكانيزم» فنى يضعها المخرج تأكيدا للفكرة الجوهرية، أو يطرحها عبر منظور ورؤية واضحة ويكون الخطأ الأكبر - فى. ظنى - فى سينوغرافية العرض المسرحى؛ التى اعتمدت فى تكوينها وفكرتها - عند المصمم أشرف نعيم - على «باراڤاناث» وسواتر زخرفت بآيات قرآنية، ووضعت فى خلفيتها «شكلا معماريا مرسوما للجامع الأموى، وفى مقدمة المسرح درجات تصل خشبة المسرح بالنظارة، فتحقق وظيفتين: أولاهما وضع الأحداث المسرحية فى قلب الجامع الأموى - وهو رمز من الرموز التاريخية والفكرية للخلافة العربية - مما يؤكد على المكان والبيئة والظرف التاريخى المعروض من جانب، ويضعنا أمام منظور دينى يستقى منه العرض مادته؛ ويقوم بالتعليق الدرامى على أحداثها، ممثلة خلفية جوهرية لما يحدث فوق خشبة المسرح من الجانب الآخر. ويحاول المخرج قهرا وعنوة - المزج بما يحدث فوق الخشبة بصالة المتفرجين كما لو كان أراد أن يسقط التاريخ فى الحاضر، وكأن التاريخ نذير سوء بمايمكن أن يحدث فى المستقبل. لكن هذه الفكرة الجوهرية فى النص جاءت عند السينوغراف والمخرج بدورهما مفتعلة فجة ولم توظف توظيفا فنيا داخل العرض المسرحى ذاته. ولم تساعدها تلك الشرائح الملونة التى تقطر الحوادث التاريخية أثناء هجمة التتر على قلعة دمشق بأسلوب يتسم بالتلقائية، يعبر فيه عن دفاع الشعب المستميت.

إن هذه المفاهيم «المنظرية» السينوغرافية قد ساعدت فى بعض الأحيان على إحداث رابطة بصرية بين مايحدث فوق الخشبة وبين مايدور من أحداث، لكنها أحدثت تصدعا فى المعنى أكده أداء الممثلين غير الواعى فوق الخشبة ومايقومون به من أفعال تنفصل بدورها عن ديكورات المسرحية حيث لانكتشف كجمهور - فضاء يحدد لنا بالمعنى الواقعى أو حتى المجرد: فى أى مكان نحن؟ أهذه قلعة الأمير المستميتة؟ أم غرفة فى بيت؟ أم ساحة قتال؟ أمْ أن الأحداث تدور فى الجامع الأموى؟. ولايعنى مطلبى هذا أننى أوحى بواقعية فوتوغرافية حرفية تحقق أطرا للأحداث، بل إن ما افتقدناه فى العرض المسرحى مصداقية المكان ، وضياع الزمن فى متاهات «الباراڤانات» ومسارب «السواتر» التى لم تعمق من معانى الأحداث، ولم تجردها من مفاهيمها، ولم تضعها فى دائرة ملاحظة المتفرج، أو تفصح عن مغزاها إفصاحاً ينم عن صيرورتها ومكانتها فى اللحظة التاريخية والفنية (المسرحية). وعلى الرغم من وجاهة فكرة «الباراڤانات» ومعونتها فى الانتقال المشهدى السريع من أماكن العرض المسرحى المتعددة والكثيرة، ومع أنْ الفنان أشرف نعيم قد استفاد من هذه التقنية - (تكنيك الباراڤانات والسواتر) من العروض المسرحية التجريبية: «حلم منتصف ليلة صيف» لشيكسبير والتى قدمتها فرقة مسرحية إسبانية، أو العرض المسرحى «أحباب» من تقديم فرقة مسرحية أرجنتينية فى المهرجانيين الدوليين المسرحيين فى عامى ٩٣، ٩٤، إلا أن هذه الفكرة السينوغرافية الرائعة قد استغلت استغلالاً فنيا داخل نسيج العملين المذكورين، ووظفت توظيفا مسرحيا يخدم الأحداث ويضيف، وليس مجرد حلية أو زخرفة مسرحية كما حدث فى «منمنمات» **ونوس**.

الآداء التمثيلى

أحدث التمثيل - بشكل عام - خللا وارتباكا كبيرين، فقد اعتمد أسلوبين أساسيين: النمطية والكاريكاتورية وقد نبع هذا الخلل من عدم مقدرة المخرج فى فرض منهج وأسلوب فى الاداء، يوحد من شتات العمل ولايفرقه، ويبحث عن وحدة ونسق تربطان أجزاء العرض المسرحية المتفرقة، والمتناثرة. فلم يوفق العرض فى منحنا نبضا مسرحيا يزداد ارتفاعا وتدرجاً تارة وانخفاضا تارة أخرى، فيخلق تنوعا يزيد من شحنة التواصل الانفعالى بين المتفرج والممثل. لم ينجح الفنان الكبير محمد السبع فى البحث عن فكرة لتجسيد شخصية «الشيخ الشاذلى» وهى شخصية أساسية مركبة لاتقف عند حدود الإطار الدينى بوصفه رجل دين فحسب، وإنما تتعدّى هذه الحدود عندما يستحيل الشاذلى صاحب دعوة، يستميت فى كفاحه ونضاله حتى الموت، واقفا بالمرصاد ضد عدو البلاد، والدفاع عن قلعة دمشق رمز الحرية. فتناولها الفنان الكبير بشكل دينى نمطى تحكمه «الرؤيا» التى جاءت إليه فى المنام، فيغدو دمية تحركها خيوط القدر؛ على الرغم من أن المؤلف قصد بهذا البعد أن يسخر - عن قصد - من هذا النوع من الشخصيات التى لعبت دورا مصيريا فى تشكيل تاريخنا القومى؛ ويصغها المؤلف فى محك الأحداث وقلبها داخل معركة غير متكافئة مع عدو همجي تترى ، حتى تتشكل من جديد ، وتتغير ، وتجابه ، وتقوم بالفعل . فتعى الشخصية بهذا المنطق الرسالة المنوط بها وجودها. إن ما شهدناه وسمعناه يتردد فوق الخشبة كان مجرد بوق يردد كلمات أقرب إلى برنامج دينى إذاعى.

أما الفنان عبدالرحمن أبو زهرة، فقد كان فى رأيى أفضل الممثلين جميعا ، حيث قدم شخصية مرسومة بحذق ومهارة ، مثل شخصية «دلامة» عن وعى بفكرها الضالع فى الأكاذيب والانتهازية ؛ بأسلوب يتسم بقدرة الفنان الواعية فى رسم حركة مكثفة ، وأداء صوتى ساخر يعلق به عن الشخصية وفى الوقت ذاته يتلبسها ؛ كما لو كان أبو زهرة خلق لتمثيل هذه الشخصية.

وتضيع معالم الأسلوب التلقائى الواقف على ضفاف أداء واقعى، وأداء رخيم رنان يعكس تصورا للشخصيات التاريخية عند الفنانين أحمد عبد الوارث ممثل دور «أزدار» أمير القلعة، ومعاونه أحمد فؤاد سليم فى دور شهاب الدين، والضياع ينبع من أسلوب الأداء التمثيلى الثابت الظاهر خارجيا للشخصيتين، والتظاهر الشكلى المعبر عن الشجاعة ورباطة الجأش، يبدو فارغا من محتواه، ويظهر جليا فقط فى «الزِّى» و «الوقفة» والحركة الهادئة، دون أن نستشعر فى أدائهما الدفء والحرارة، اللذين يبعثان بوهج يشد قلب المتفرج ويجذب عقله. فأزدار ليس بأمير «عادى» مدافع عن قلعة «عادية»، بل هو يمثل نسقا ونظاما معرفيا لنمط من السلطة تعنى بنظام حكم يتوارثه الخليفة أمير المؤمنين السلطان الناصر فرج بن برقوق فى سنة ثلاث وثمانمائة من الهجرة، وهو عرش اقتسمه الخلفاء فيما بينهم وفقا للنظم السالفة التى ترى فى الملك ميراثا، أما الفكر المعارض لهذا النظام والذى يمثله شهاب الدين فهو محاولة البحث عن نظام جديد للحكم، يتبنى دولة لاتعرف فى الحاكم حاكمها الوحيد وقدرها الأمثل. ولهذا تخرج الشخصيتان

عن كونهما مجرد شخصيتين تاريخيتين / فارسين / محاربين، إلى اعتبارهما بعدين فكريين هامين يناقشان قضايا الحكم، الذى يسقط بظلاله رامزا وناقدا لأنظمة الحكم فى وطننا العربى. يدافع أزدار أمير القلعة عن النظام، عندما يطلب منه معاونه شهاب الدين أن يطلق جمال الدين بن الشرائحى، وهو رجل اتهمه الشاذلى - زورا وبهتانا بالكفر والزندقة:

أزدار: نحن ياشهاب الدين رمز النظام وقلعته الأخيرة. إنْ ألغينا السجن، وتغاضينا عن العقوبات إنما نهدم النظام

شهاب الدين: إنى أسأل ما الذى بقى من هذا النظام الذى نتمسك بحرفيته، بعد ذهاب (هروب) السلطان، وهروب العساكر السلطانية. هل يمكن أن يكون كل منا، يقاتل من أجل هدف مختلف؟

أزدار: ما الذى ترمى إليه؟

شهاب الدين: إنى أشاطرك الرأى بأن القتال قدرنا المحتوم؛ ولكنْ يراودنى الأمل بأننا نقاتل لكى نبتكر نظاما جديدا، لا لنحافظ على نظام نعرف جميعا أنه تداعى وانهار يحق لى أن أحلم بأن نظاما جديدا سيولد من مخاض هذه المحنة.

أزدار: إنى أقاتل من أجل الدولة التى أعطتنى مركزى، وحددت لى مسئوليتى.

شهاب الدين: إن الأمة شىء وإن الدولة أو النظام شىء آخر، إنى أقاتل من أجل الأمه، لا من اجل دولتها أو نظامها.

فالفكرة التى يحتضنها هذا الحوار هى فكرة سياسية، تمثل وجهتى نظر متباينتين، ويمثلان بالتالى إسقاطاً عصريا لأنظمة الحكم العربية. وتغدو أهمية هذه الكلمات فوق خشبة المسرح، عندما تختلط بحرارة المعركة وصوت الرماح، وصراخ المقتولين، لا فى أن تتحول إلى بوق يتكلم بفوقية، أو كخطبة عصماء يؤديها ممثلان مرتديان ملابس تاريخية منمقة نظيفة ويداهما ممسكتان بسيفيهما كل فى جرابه ويتحاوران فى هدوء بارد أمام النظارة.

وينطبق الحال على معظم الممثلين، الذين يضيعون بين حكمة الفعل الدرامى المرسوم فى أدوارهم من جانب، وكاريكاتورية الشخصية من الجانب الآخر كما نرى عند سامى عبد الحليم فى «ابن مفلح» الذى كان من الممكن أن يُدلى بدلوه - ويضيف إلى رصيده دورا جديدا، لو لم يستقطع المخرج من المادة المسرحية الكثير الذى أرهق العرض المسرحى بالرواية والسرد على لسان المؤرخ والمعلق ابن خلدون (حمزة الشيمى)، وأضاع الفعل الدرامى. ومثل «ابن مفلح» - حسب رؤية المخرج - ومعه «ابن النابلسى» (سمير عامر) و «ابن المعز» (مؤمن البرديسى) ثلاثيا كوميديا كاريكاتوريا يمثل انتهازية طبقة رجال الدين الذين يسلمون مدينة دمشق طواعية إلى التتر. وهى رؤية تقلل من توازن العرض المسرحى وتأثيره وجديته.

الموسيقى والرقصات

لم تستطع الموسيقى التصويرية أن تضيف جديدا للحدث، ولا أن تكتشف بلغتها لغة فنية أخرى تكشف عواطف شخوصها، ولعل فى استخدام سمير حبيب للموسيقى الألكترونية المستندة إلى التكوينات الموسيقية لآلة الأورج، قد افقد العمل جزءا كبيراً من حيويته. كما أن تصميم الموتيفات الموسيقية المعتمد على حالة الاسترجاع الذهنى والنفسى لبعض أغانى المعارك

الحماسية المصرية مثل (والله زمان ياسلاحى) وغيرها من موسيقى الأغانى الأخرى أحالت الفكرة الملحمية فى نص **ونوس** إلى إسقاط عصرى يتسم برمزيته المسطحة، ولايضيف إلى المسرحية الجديد، بقدْر مايقوم بحصارها فى أحادية المعنى لا شموليته. ويخسر العرض كثيرا من التصميمات الراقصة التى تتسم بتعبيريتها المدرسية، وقد عبرت حينا عن المعارك بشكل مباشر غير متسم بالإبداع وحينا آخر عن بعض الانفعالات المتناثرة هنا وهناك.

العرض المسرحى والنظارة

لم يكنْ خلو قاعة المسرح القومى من المتفرجين المعيار الوحيد لإثبات صعوبة التلقى للغة هذا النوع من العروض، بل كان هذا قبل كل شىء - أثرا واضحا لعدم حدوث تواصل حى فعال يتواصل فيه المتفرج مع مايراه فوق الخشبة.

إن **سعد الله ونوس** كان يستحق منا الاحتفاء به بشكل يليق بمكانته وإبداعاته التى ابتكرها، وغدت معلما فكريا وأدبيا وفنيا من معالم مسرحنا العربى. فأعماله المسرحية العشرة: «حكايا جوقة التماثيل» (١٩٦٥) و «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» (١٩٦٨)، و«الفيل يامالك الزمان»[٣] (١٩٦٩)، «ومغامرة رأس المملوك جابر» (١٩٦٩)، «الملك هو الملك[٤]» (١٩٧٧)؛ «رحلة حنظلة من الغفلة إلى[٥] اليقظة» (١٩٧٨)، «سهرة مع أبى خليل القبانى» (١٩٧٣)، «اغتصاب»[٦] (١٩٩٠) «يوم من زماننا» (١٩٩٣)، ثم المسرحية الأخيرة «منمنمات تاريخية».

إن هذه الأعمال تمثل فى رأيى - شيئا من قبيل «الوصايا العشر» للمسرح العربى، تتشكل من نسيجها أطروحات جيلنا وتساؤلاته حول أكثر قضايانا المسرحية على مستوى الشكل والمضمون، وتصنع للمسرح وجوده، كما تضع العلامات فتشير إلى معالم الطريق الصحيح لبناء حقيقى لمسرح أصيل، وهوية عربية خالصة تتسم بإنسانيتها وشموليتها، لمسرح يموت كل يوم - ويمكن أن يستعيد حياته من هذه الأعمال الإبداعية لكاتب مبتكر مثل **سعد الله ونوس** الذى ينزف كل يوم فى دمشق.

إن **سعد الله ونوس** مشروع كبير يستحق منا اهتماما أكبر، وتمثيلا أفضل مما قدمه «المسرح القومى» فى «منمنماته التاريخية»، فهل بمقدورنا أن نحيى مشروع **ونوس** بعد دراسته والاستفادة منه، قبل أن يرحل فجأة دون أن ندرك مغزى وجوده؟!

هناء عبد الفتاح

الهوامش

(١) المقصود قلعة دمشق.
(٢) انظر تقديم المسرحية فى (روايات الهلال) عدد مارس ١٩٩٤.
(٣) قدمت هذه المسرحية داخل عرض مسرحى تكون من جزءين: أولهما قصيدة «مذبحة القلعة» للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى. وثانيهما: «الفيل» لسعد الله ونوس بمسرح قصر الثقافة بالزقازيق لفرقة محافظة الشرقية المسرحية. وهى المرة الأولى التى يقدم فيها الكاتبان مسرحيا بمصر. وقد قدم العرض عام ١٩٧١. وافتتحت فرقة منف المسرحية باكورة تجاربها المسرحية بالعملين.. من إخراج كاتب هذه السطور.
(٤) قدمها مسرح السلام من إخراج مراد منير فى الثمانينيات.
(٥) قدمها مسرح الطليعه فى الستعينيات.
(٦) قدمتها فرقة المعهد العالى للفنون المسرحية السورية من إخراج جواد الأسدى ضمن فعاليات المهرجان الرابع للمسرح التجريبى الدولى بالقاهرة.

عام ١٩٩٤ السينمائى من خلال مسابقة النقاد

كانت مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين، يوم ٢٢ يناير الماضى، مناسبة لمناقشة العام السينمائى ككل. ولرصد الملاحظات الأساسية عليه، واستشراف اللحظة المقبلة وما يتعين عمله. وصلت المسابقة إلى إجراءات منح الجائزتين اللتين تقتصر عليهما وفقاً لقواعد الاتحاد الدولى «فيبريس» الذى تمثله الجمعية فى مصر وهما جائزتا أحسن فيلم مصرى روائى طويل وأحسن فيلم أجنبى عرض فى مصر خلال العام. كانت هذه هى المسابقة الثانية والعشرين للجمعية، وقد منحت جائزتيها هذا العام لفيلم (المهاجر) إخراج **يوسف شاهين** باعتباره أحسن فيلم مصرى وللفيلم النيوزلندى



أحسن فيلم أجنبى عرض فى مصر ١٩٩٤

(البيانو) إخراج **جين كامبيون** باعتباره أحسن فيلم أجنبى.

وقد استعرض النقاد موسم الأفلام المصرية الروائية لعام ١٩٩٤ فوجدوه موسماً فقيراً لا تتعدى أفلامه خمسة وثلاثين فيلماً بما فى ذلك مجموعة الأفلام التى أنتجها التليفزيون والتى عرضت فى دور العرض السينمائى لوقت وجيز، وربما كان أهمها فيلم (السيد كاف) الذى أخرجه **صلاح أبوسيف** بروح فيلم (البداية) إن جاز التعبير؛ ولكن جاء مستواه متواضعاً وإنتاجه متسرعاً ودون (البداية) بكثير. والفيلم الكوميدى (الحقيقة اسمها سالم) إخراج **أحمد صقر**.

لمسافة ملحوظة بعد (المهاجر) الفيلم ـ الضجة، ثم الفيلم ـ القضية، لم يستوقف النقاد للنقاش سوى فيلم

(زيارة السيد الرئيس) إخراج **منير راضى** عن قصة **يوسف القعيد** (يحدث فى مصر الآن)، وفيلم (حرب الفراولة) إخراج **خيرى بشارة**. ومع أن فيلم **منير ـ القعيد** كان يمكن أن يجىء فى صورته النهائية أدق وأنضج لو تجنب مخرجه الإسراف فى المعالجة الهزلية فى الأجزاء الأولى منه؛ إلا أنه استحق التحية لجرأته وموقفه السياسى الصريح والصحيح. ومع أن هذا الفيلم يبدو كأنه قد صنع فى عجالة بالقياس إلى افلام **خيرى بشارة** فى مرحلته الجديدة بخصوصيتها الظاهرة منذ (كابوريا)؛ إلا أن **بشارة** يبقى أحد المخرجين المبدعين القلائل الذين لا يملك الناقد أمام أى فيلم لهم أياً كان شأنه إلا الاهتمام الحقيقى والنظر الجاد.

ولم يبق بعد هذه الأفلام سوى القليل الذى يسترعى الانتباه فيه جانب أو عنصر ما، وقد توقف البعض من بينهم الناقدة **ماجدة موريس** والكاتب **فايز غالى** ـ أمام فيلم (رغبات) للمخرج الجديد **كريم ضياء الدين**، وفى تقديرنا أنه فيلم يعبر عن جراة فنية ولكن من خلال اضطراب فكرى، ولذلك فإن تلك الجراة الفنية هى ما استدعت عن حق تلك الوقفة.

ولفت نظر البعض كذلك فيلم (الإرهابى) لأهمية القضية التى اقترب منها وحضورها العنيف فى الواقع المعيش الآن، ومع ضعف التناول وسطحيته فى الفيلم وعدم إلمامه على أى نحو متعمق أو جاد بأبعاد قضيته الواسعة ـ إلى حد مجاراة الانطباعات المستهلكة ـ إلا أن البعض انحاز إلى الفيلم بشدة من منطلق الحماسة لقضية مواجهة الإرهاب وكان هو الفيلم الوحيد الذى فاز بصوتين، فى حين فاز فيلم (المهاجر) بثلاثة عشر صوتاً؛ بالإضافة إلى ستة أصوات رأى أصحابها حجب الجائزة.

لقد غلب على نتاج العام إجمالاً الضعف الواضح من كل النواحى إلى حد الهزال، والطريف أنه إذا ما جاء العمل فى فيلم مثل (كشف المستور) إخراج **عاطف الطيب** وتأليف **وحيد حامد**، متماسكاً فنياً من حيث الإخراج والتكنيك السينمائى؛ فإن الرؤى السياسية التى يعبر عنها تجىء فى الأغلب متسمة بالحمق، بل وربما بالحنق غير المبرر على ثورة يوليو من كاتب ومخرج موهوبين وجادين، بينما إذا أراد عمل مثل فيلم (كارت أحمر) للمخرج الجديد **أسامه الكرداوى** عن قصة **سلوى بكر**، أن يعبر عن موقف صحيح وشريف يكشف فيهترديات المجتمع، فإنه يجىء فى الوقت ذاته متواضعاً بوضوح من الناحية الفنية والجمالية !.

وفى ختام النقاش حول الأفلام، لفت الأنظار الناقد **سمير فريد** إلى مفارقة مؤكدة تتمثل فى أن فيلم (ديسكو .. ديسكو) إخراج **إيناس الدغيدى**، والذى حصد معظم جوائز المهرجان القومى الأخير ـ وسط ذهول الجميع ـ وبدا وفقاً لذلك الفوز المبين فيلماً «فذاً» أو غير عادى .. لم يجد ناقداً واحداً فقط فى النقاش ـ الممتد لنحو خمس ساعات ـ يتوقف أمام شىء ـ إيجابى واحد فيه! (والطريف أيضاً أن الناقد والمؤرخ السينمائى القدير **أحمد الحضرى** كان عضوا فى لجنة تحكيم مسابقة النقاد؛ ومن قبل كان عضواً فى لجنة تحكيم المهرجان القومى المذكور!).

وقد منح (المهاجر) الجائزة باعتباره فيلمًا يعبر عن وجهة نظر صاحبه وعن رؤيته الفكرية والفنية وبأسلوبه الخاص، أيا كان الموقف والجدال بإزاء تلك الرؤية وذلك الأسلوب. هذا هو السبب الأساسى وراء استحقاق الجائزة؛ ولا ينفى ذلك أن البعض قد أعطى صوته

للفيلم على سبيل التضامن بوجه خاص، تأكيداً لموقف ثابت يناصر حرية الفن وحق التعبير.

أما فيلم (البيانو)، فقد منح جائزة أحسن فيلم أجنبى عرض فى مصر عام ١٩٩٤، باعتباره تحفة فنية حقيقية (يرتقى فيها التعبير عن المشاعر والأحاسيس إلى مستوى الشعر ..). ونافسه بقوة فيلم واحد هو (عصر البراءة) إخراج **مارتين سكورسيزى**، باعتباره تحفة فنية أخرى؛ والواقع أن العام شهد افلاماً أجنبية جيدة بأكثر من النسبة المعتادة، إلا أن ثالث فيلم أجنبى ترصد بشأنه ملاحظة إيجابية مهمة كان فيلم (مغامرات بابا الشغالة) (أو مسز داو تفاير) إخراج **كريس كولومبس**، ذلك انه تصدر قائمة الأفلام الأجنبية الأكثر نجاحاً على الإطلاق فى دور العرض المصرية خلال العام، ومما يلفت النظر أن الجمهور اعتبر فيلمه المفضل هذه المرة أحد الأعمال السينمائية الجيدة المرموقة فى الوقت نفسه.

ومن أهم ملاحظات النقاد على الموسم السينمائى ـ فضلاً عن الملاحظة الأساسية حول ضحالة الإنتاج كماً وكيفاً على نحو غير مسبوق فى السينما المعاصرة؛ بالإضافة إلى التهديد المستمر لحرية التعبير ـ ملاحظة أن العام الماضى هو الذى شهد مع الأسف إغلاق نادى سينما القاهرة، بكل أهميته ودوره وقيمته المميزة منذ الستينيات وقد شدد النقاد على ضرورة استعادة النادى فى أقرب وقت ليواصل أداءه على نحو أفضل، ويمجلس إدارة مؤقت لحين انتخاب مجلس جديد كفء جدير بالنادى العريق.

لوحظ أيضاً ـ على الجانب الإيجابى ـ صدور عدد من الكتب السينمائية الجيدة عام ٩٤، بعضها فى إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى وبعضها بشائر وتمهيدات للاحتفاء بمئوية السينما ـ وإن كان لايزال يعوز هذه المناسبة الكثير الكثير ـ وفى مقدمة تلك الإصدارات بغير شك كتابان مهمان بعنوان (تاريخ السينما العربية الصامتة) و(تاريخ السينما العربية الناطقة) ويعتبر الكتابان مرجعين متميزين من حيث التوثيق والرصانة والأمانه العلمية، وقد صدرا عن حلقتى البحث الثانية والثالثة، والمنسق العام لهاتين الحلقتين ومحرر الكتابين هو الناقد **سمير فريد**، وشارك فيهما بالأبحاث من النقاد العرب **إبراهيم العريس ومحمد سويد ونور الدين صايل وعبد الكريم قابوس وعدنان مدانات** وآخرون.

من جهة أخرى رصد النقاد بأسف عدم إقامة المهرجان القومى للافلام التسجيلية، وعدم إقامة مهرجان الإسماعيلية؛ وذلك بين ملاحظات سلبية وأحوال بائسة كثيرة على مختلف المستويات، بشأن هذا الموسم السينمائى.

محمد بدر الدين

متابعات

تطوير دار الكتب
وإعادة نشر الإصدارات القديمة

تسعى دار الكتب منذ أن أصبحت هيئة مستقلة فى العام الماضى هى (الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية) إلى التخطيط لتطوير آليات العمل بالدار بحيث تصل خدمة الباحثين والقراء من المصريين والعرب والأجانب إلى المستوى اللائق بتاريخ الدار ومكانتها الثقافية الرفيعة.

وتشمل خطط التطوير قاعة البحث وقاعة المراجع بالدار بالإضافة إلى المكتبة ونظام التصوير، وإعداد جيل مدرب من أمناء المكتبات ومن محققى التراث؛ أما وثائق الدار ومخطوطاتها فقد جرى حصرها فى إطار خطة زمنية محكمة تضمن الحفاظ عليها.

وتسعى الدار فى خطة التطوير إلى التعاون مع بعض المؤسسات الثقافية والجامعات الأجنبية، مثل جامعة فرانكفورت التى أرسلت إلى الدار صورا لحوالى خمسمائة مجلد من المخطوطات العربية التى يشرف على إصدارها هناك الدكتور **فؤاد سزكين**، وقد وضعت هذه المجموعة النادرة بين قائمة المخطوطات بالدار لتكون تحت تصرف الباحثين وهواة الاطلاع. وتعمل الدار على تدعيم التزويد بالدوريات الأجنبية المتخصصة فى مجالات اللغة والعلوم الإنسانية.

أما خطة النشر بالدار، فتقوم على إعادة نشر ماسبق أن أصدرته الدار خلال الأعوام السبعين الماضية من دواوين الشعر العربى القديم وأمهات كتب التراث التى نفدت طبعاتها جميعا منذ سنوات طويلة، ومن أهم الكتب التى أعيد نشرها حتى الآن:

- أوراق البردى العربية **لأدولف جروهمان** (٦ أجزاء).
- ديوان الهذليين (٣ مجلدات).
- الفاضل للمبرد
- ديوان جران العود النميرى
- شرح ديوان **كعب بن زهير**
- ديوان **نابغة بنى شيبان**
- أصول نقد النصوص ونشر الكتب للمستشرق **بيرجشتراسر**

وهناك جوانب أخرى واسعة الطموح فى خطة تطوير الدار تتعلق بالتعاون مع مؤسسات النشر المحلية والدولية والهيئات الأخرى المعنية بتبادل الكتب والمطبوعات والمعلومات الثقافية، وتتعلق أيضا بالمشروعات الببليوجرافية والتوثيقية؛ ونأمل أن تسير هذه الخطط فى طريقها المرسوم بدون عوائق تنفيذية كما نرجو الا تفتر الحماسة بمرور الوقت فالمثقفون ينتظرون أن يجدوا دار الكتب وقد استعادت دورها الثقافى الريادى؛ واسترجعت همتها فى تحقيق كتب التراث ونشرها، مع ضرورة العمل على توزيعها بحيث تصل إلى القراء المهتمين، ولاتبقى مجرد نشرات سرية محدودة التأثير!

نجوى يونس

حديث الوطن

ردًا على رسالة «شولميت» «إلى الشاعر عبدالمعطى حجازى»

لماذا لا تزور يا شاعرنا الكبير «عبدالمعطى حجازى» فلسطين، فهاهى لهفة الدعوة، تبوح بها عيون الكاتبة الإسرائيلية «شولميت هارابين» ؟؟!

فهنالك سترى جمرات الغضب المتساقطة، من عيون القدس، المطوقة بسلاسل البطش الإسرائيلى، والمقيدة بقيود الأوامر الإسرائيلية التعسفية. وفى تجوالك يصفع وجهك هواء التاريخ، العابق فى أزقة القدس القديمة، وفى زواياها المسكونة بشذى صلاح الدين، وتشدك رسالات الأنبياء، بقداسة الروح لتفدى الله، والميراث والتراث العربى الخالد فتفلت منك نظرة، تقع على عيون «شولميت هارابين»، وهى تضع كفيها على خديها محاولة إخفاء وجهها، خجلا ممزوجا بالذهول والألم، وجنود الاحتلال يوقفون الشيوخ والنساء والأطفال، فى كل شارع وزقاق، يصلبونهم على الجدران، والهراوات تنهال عليهم من كل حدب وصوب، فى محاولة لانتزاع التاريخ من أفئدتهم وشرايينهم.

ويأخذك الألم وأنت تطوف فى شوارع القدس الحزينة، الفارغة إلا من الإيمان بالأرض والوطن والهوية. وترى فى عيون أصحاب الحوانيت، بكاء اللحظة التاريخية، التى انهزم فيها المارد العربى، أمام عنفوان التآمر والجريمة.

ويشدّ أذنيك صوت الآذان، الصادح من مئذنة المسجد الأقصى، فتسرى فى عروقك، قشعريرة إنسانية حضارية، تحرك كل ذرة فى جسدك المشحون، بالعروبة والانتماء والغضب، لهذا الصوت الحزين المسجون، ما بين بساطير الاحتلال وليلهم البغيض. فتقترب منك «شولميت هارابين» ، وفى يديها، كتاب التوراة، فتتسمر فى مكانها على صوت أجراس القيامة، تلك التى تذكرها، بأول شهيد فلسطينى، سقط بأيدى الطغاة، مصلوبا ومجلوداً بسياط اليهود. فتتناول الكتاب من

يدها متصفحاً، فتقع عيونك على سفر التكوين ، الذى يقول «بأن أبيمالك» هو ملك الفلسطينيين فى فلسطين، هذا الملك الذى كان، قبل مجىء سيدنا إبراهيم، أى قبل تكوين ما يسمى بالشعب اليهودى. هذا الملك الفلسطينى، هو الذى أهدى سيدنا إبراهيم بئر ماء. ومقابل هذا البئر أعطاه سيدنا إبراهيم سبع نعجات، فسميت تلك المنطقة، بمنطقة بئر السبع نعجات، ومازالت حتى يومنا هذا، تسمى منطقة بئر السبع. وعندما تسأل الثقافة الإسرائيلية، لماذا سميت هذه المنطقة بهذا الاسم.؟؟! ترى الثقافة الاسرائيلية تتنكر لهذا الحدث التاريخى الهام، الموجود فى كتاب «شولميت».

وتقلب صفحات الكتاب يا شاعرنا الكبير حجازى، فتقع عيونك على حادثة، وقعت بعد أكثر من ألف عام، وهى حادثه وقوف الشمس فوق أريحا، حتى يتّم قتل كل شيخ وطفل وامرأة، وحرق كل أخضر ويابس، فى طريق يوشع بن نون، فى دخوله إلى فلسطين. فتبتسم بسخرية، وأنت تحدق بنظرك فى عيون «شولميت».

وكأنك تهز ذاكرتها، فتستيقظ فيها مذابح «دير ياسين» و«الدوايمة» و «كفر قاسم» و «صبرا وشاتيلا»... وغيرها الكثير الكثير، مما حاول فيها الإسرائيليون إبادة الفلسطينيين. وتحاول أن ترضى غرور هذه الكاتبة الإسرائيلية، محاولا الخروج من القدس، فتشدك مذابح «جولدن شتاين» فى الحرم الإبراهيمى الشريف ويلفعك صقيع هذا الزمن المتسربل بحضارة زائفة، فتهز رأسك أسىً ولوعة وأنت ترى المخيمات الفلسطينية المنتشرة، هنا وهناك، وأنت فى هذه الحيرة والارتباك، يوقفك حاجز إسرائيلى، فتتوقف عن السير، فترى أمامك طابوراً طويلاً من السيارات، التى تنتظر دورها، ليسمح لها بالمرور. وحين يطول الانتظار تقفل راجعًا إلى القاهرة، تدير مؤشر الراديو، فتسمع صوت المذيع يقول :

- مازالت إسرائيل ترفض إطلاق سراح آلاف الأسرى الفلسطينيين!!
- مازالت إسرائيل ترفض تنفيذ الجدول الزمنى المتعلق باتفاق أوسلو.!!
- مازالت الشهوة الاستيطانية تعربد فوق الأرض الفلسطينية!!
- مازالت السياسة الإسرائيلية مستمرة فى تهويد مدينة القدس!!
- مازال الطوق مفروضا على الضفة والقطاع .
- سقط شهيد برصاص الجيش الإسرائيلى.
- يفرض منع التجول على سكان مخيم الدهيشة.

وتبتسم بسخرية وازدراء، لهذه الحضارة المستمدة، من بروتوكولات حكماء صهيون، الذين يعتبرون كل الشعوب، من «الفديم»: - أى البهائم العجماء، عدا الشعب اليهودى. من أجل ذلك لا يحق لنا العودة إلى تاريخنا وحقوقنا وديارنا وعلينا أن ننسى أرضنا وشمسنا وحريتنا. ولكن ترى بأية كرامة وبأية إنسانية، سأمد يدى إليك يا «شولميت هارابين» من أجل التطبيع، وتاريخى مازال يئن تحت بساطير جنودك. ووطنى مصلوب على وجع الاحتلال الإسرائيلى؟؟!

أريد احترامى لذاتى وبلدى وتاريخى، قبل أن أفكر فى احترام ثقافة الآخرين.

جمال سلسع
رئيس المنتدى الثقافى الإبداعى
شاعر وناقد
بيت لحم - فلسطين



سيد محمد السيد

قراءة فى هذا يخصك سيدتى

تأليف : عبد الله الجفرى

تشكيل العالم باللغة رؤية فنية يسعى إليها كل مبدع بالكلمة «متخذا من هذا التشكيل الرمز الدال على خصوصيته وكيانه ووجوده». ولأن قضية الوجود الإنسانى محور شديد الإلحاح على فكر الكاتب العربى المتميز **عبد الله الجفرى**» فإن تقنياته الفنية الإبداعية تأتى قرينة دالة معادلة ومساوية لرؤيته الإنسانية المتولدة من إبحاره فى أعماق إنسان العصر ببعده العالمى وخصوصيته العربية وماهيته الذاتية، ونقصد بها هنا ذات الكاتب نفسه التى ترصد.. تتفاعل.. تتألم... ناسجة من آلامها رمزها الخاص الذى يقدمها للآخرين الباحثين عن إنسانيتهم فى مرآة الكلمة/ الوجود.

من هذا المنطلق يصبح للتشكيل الإبداعى اللغوى دلالة مقصديته الوجودية فى عمل **الجفرى** الإبداعى «هذا يخصك... سيدتى» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ يتضح ذلك منذ الإهداء:

«إلى التى شكلت فى العصر زمنا.. أحياه وأنتظره».

إن التشكيل هنا وجود مكانى فى الزمان داخل الذات، وهذا يعنى أننا أمام عناصر ثلاثة تعبر عنها الرموز اللغوية كما يلى: (التى= الإنسان/ شكلت= المكان/ زمنا = الزمان) وتلك هى مفاتيح الأداء التعبيرى التى تنعكس فى رموز أخرى هى (المسافات/ المساحات/ الإنسان) مع مراعاة أن «المسافات» فى تعبير «**الجفرى**» تأخذ دلالة زمنية:

«**هذا قارب سفرى.. ومنفى خفقاتى**

يرحل بالكلمات.. فى مسافات الزمن الموحش..

إلى مساحات قصائدك.. المضرجة بالتجربة..

بحثا عن الفىء.. وفرارا من اليباس!!

- هذا يخصك ص ٢٠ -

تمض الذات باحثة عن نفسها فى مرآة الآخر، والمرأة تبدأ عند الجفرى من المرأة، بما فيها من سمات تجعلها مغايرة للرجل ومكملة لوجوده فى الوقت نفسه، لتتسع دلالة المرأة فتصبح مرآة للوطن، ثم للتجربة الإنسانية بتراثها الحافل ومستقبلها الغامض، فتكون النتيجة قلقا وجوديا متوجا بالحزن، معلنا عن مسئولية الذات الحرة فى الاختيار بمعناه الثنائى، فهو شكل فى الإبداع، وكلمة للبشرية.

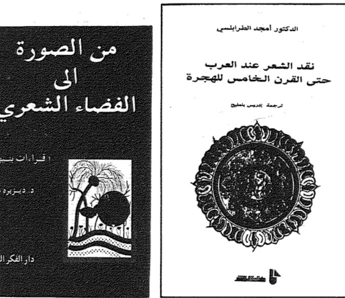
الجفرى - إذن - «فى قارب سفره «سندباد عربى»، يرحل فى أعماق النفس الإنسانية متجاوزا المكان والزمان فى معاناة اغتراب لتشكيل الهوية الخاصة من جهة، ومن جهة أخرى فهو مبحر فى اللغة ناسجا من رموزها المتداولة رموزه الذاتية التى تجعل من أسلوبه هويته.

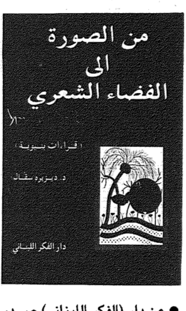
وإذا كان كتابه «هذا يخصك سيدتى» (إصدارات هيئة الكتاب، ديسمبر ١٩٩٤) يتألف من أربعة أجزاء هى بالترتيب: «حرية جراحى/ قلوب كحقائب السفر/ أنثى شاسعة/ السلطانة الأنثى» فإننا نفضل إعادة إنتاجية المعنى الكامن فى هذا الإبداع أثناء عملية التلقى بشكل عكسى حيث نبدأ من «السلطانة الأنثى» لتكون بمثابة المرأة/ الآخر، التى تحل دلالتها فى الدال السابق عليها، «أنثى شاسعة لتكون المرأة/ الوطن، حيث تقوم الوحدة الوصفية المرتبطة معجميا وتركيبيا فى الذهن بالمكان «سأشعة» بدور مهم فى هذا التحول الدلالى، ثم ينصب المعنى فى «قلوب كحقائب السفر» لتأخذ الدلالة المكانية بعدا جديدا مرتبطا بالذات الفاعلة ويمحور الاغتراب الإنسانى لتكون النتيجة فى النهاية «حرية جراحى» فيتكثف حضور الذات بعد مسيرة الاغتراب المنتهية بالألم، المعلنة عن مسئولية الاختيار الإنسانى، ليستدعى هذا العنوان (الختامى/ الأول) تناصا دلاليا مع نص «ساجان الوجودى المعروف» مرحبا أيها الحزن».

ولا نبالغ ونحن بصدد كشف مقصدية التشكيل اللغوى فى خطاب الجفرى الإبداعى حين نقول إن هذه «السيدة» التى يوجه إليها الحديث فى العنوان هى الكلمة ذاتها، الكلمة الحقيقية التى تستغرقنا فنبحر فى طلبها نصل ولا نصل، لكننا فى النهاية ننحت منها وجودنا ليكون إيقاعا فى الزمان.



اصدارات جديدة



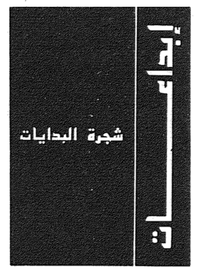


● صدر عن دار (توبقال) للنشر كتاب جديد للدكتور/ **أمجد الطرابلسي**، بعنوان (نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة). والكتاب يقع فى ٢٥٥صفحة من القطع المتوسط، والكتاب فى الأصل عبارة عن بحث أكاديمى باللغة الفرنسية، كان المؤلف قد نال عنه درجة الدكتوراه من السوربون فى يناير١٩٤٥، وقام بنقله إلى العربية (**إدريس بلمليح**) فى لغة صافية وأسلوب رصين.

● عن دار (الفكر اللبنانى) صدر كتاب جديد من تأليف **ديزيره سقّال** بعنوان: من الصورة إلى الفضاء الشعرى. يقع الكتاب فى ١٣٦صفحة من القطع المتوسط، وتدور فصوله الخمسة حول: الصورة الشعرية ـ الذاكرة الرمزية والبنية الإيقاعية ـ الدليل فى النص ـ إشكالية اللغة فى الحداثة العربية، ويعتمد الكتاب على المنهج البنيوى فى التحليل، مع اهتمام خاص بالنقد التطبيقى للنصوص.

● وصدر كتاب نقدى آخر للدكتور **سامى سويدان**، وهو بعنوان (فى النص الشعرى العربى: مقارنات منهجية) ـ ويقع الكتاب فى ٣٤٤صفحة من القطع الكبير، ويحاول الكاتب الكبير إلقاء نظرة جديدة على بعض النصوص الشعرية القديمة، فيتوقف فى الفصل الأول عند **«أبى نواس»**. وفى الفصل الثانى عند **«أبى تمام»** وفى الفصل الثالث عند **«حسان بن ثابت»**، فى الفصل الرابع عند







«لبيد بن ربيعة»، وفي الفصل الأخير عند **«امرئ القيس»**.

● وعن دار (المناهل) صدر كتاب نقدي آخر من تأليف **«جودت فخر الدين»**، والكتاب يحمل عنوان (الإيقاع والزمان: كتابات في نقد الشعر)، ويقع في ١٩٠ صفحة من القطع المتوسط، ويتألف الكتاب من قسمين، القسم الأول يدور حول بعض القضايا النقدية المتعلقة بالشعر وهو مكون من مقالات نشرها الكاتب في جريدة (الحياة) اللندنية، أما القسم الثاني فيقدم درساً تطبيقياً لنماذج من شعر **«السياب»** **و«صلاح عبد الصبور»** **و«أدونيس»**.

● ضمن السلسلة الجديدة التي أصدرتها حديثاً (الهيئة العامة لقصور الثقافة) بعنوان (إبداعات)، صدر الديوان الأول في هذه السلسلة بعنوان (شجر البدايات) وهو للشاعر الشاب **«أشرف ابوجليل»** الذي بدأ ينشر قصائده في النصف الأخير من الثمانينيات متميزاً عن أقرانه كما يقول الدكتور **«عبدالمنعم تليمة»** في مقدمة الديوان، بأنه استطاع أن يأخذ نفسه بالحزم في الاتصال بالشعر العربي قديمه وحديثه، واستطاع ان يقطع مسافة على طريق أدوات امتلاك التشكيل الشعري وطرائقه.

● وللشاعر الفلسطيني **«شفيق حبيب»**، صدر ديوان جديد بعنوان (آه .. يا أسوار عكا!) عن دار (الحكيم) بالناصرة - فلسطين، ويشتمل الديوان على اثنتين وعشرين قصيدة موزعة بين الشعر العمودي والشعر الحر.

اسماعيل صبرى

أخر حديث مع سلمان رشدى
نحن نعيش لحظة مرعبة للغاية

قبل شهرين كان **سلمان رشدى** قد رأس فى مدينة ستراسبورج الفرنسية مداولات البرلمان الدولى للكتاب الذى يضم عدداً من الكتاب العرب عامة والجزائريين خاصة.

وقد أدلى الكاتب البريطانى **سلمان رشدى** بحديث لصحيفة «ليبراسيون» الفرنسية واسعة الانتشار حول دور البرلمان الدولى للكتاب الذى أسماه «برلمان الخيال» وحول عودته للكتابة بعد حملة ضد التطرف قام بها لفترة عامين فى مختلف أنحاء العالم.

عاد الكاتب البريطانى **سلمان رشدى** إلى فرنسا للمرة الرابعة منذ



فبراير ١٩٨٩ ـ تاريخ إصدار **آية الله خومينى** فتوى إهدار دمه. وقد توجه **سلمان رشدى** إلى مدينة ستراسبورج ليرأس لقاءات البرلمان الدولى للكتاب، حيث شارك فى المناقشات حول وضع الكتاب

الجزائريين وحول شبكة «المدن المأوى» التى تستقبل الكتاب المضطهدين. وكان **سلمان رشدى** قد منح فى العام الماضى «بطاقة مواطن مدينة ستراسبورج» وقد نجح الكاتب البريطانى ـ رغم العدد الملحوظ من الحراس المحيطين به ـ فى التجول فى المدينة وزيارة الكاتدرائية. وقد أدان ارتداء الفتيات الصغيرات للحجاب وسخر من شركة الطيران الألمانية «لوفتهنزا» التى رفضت أن تقله على متن طائرتها إلى معرض الكتاب الأخير فى فرانكفورت وقال: «إن الشركة أوضحت لى أنها ترفض نقل

الأشخاص الحاملين لأمراض معدية وهو ما أجبت عليه بأنني حتى لو كنت من أصل هندي فأنا لا أحمل مرض الطاعون»!

وتحسر **سلمان** على مصيره وطالب بحق الكتاب المضطهدين في الخروج إلى الشارع والذهاب إلى السينما (ومعاكسة الفتيات).. وقال: «عندما أقول ذلك فلابد أن تشعروا بما أشعر به، على سبيل المثال لم أذهب منذ وقت طويل للغاية إلى ملهى أو مرقص، ولعل الأمر يتعلق بمسألة الأجيال» وقبل أن يغادر **رشدي** فرنسا وافق على الإجابة على أسئلة «ليبراسيون».

●

○ بماذا شعرتم مساء السبت في ستراسبورج وسط كل هؤلاء الكتاب والمثقفين الجزائريين؟

□ كنت سعيدا أن أكون موجوداً بينهم وأن أتمكن من الإعراب عن نفسي وكنت متأثرا للغاية وكان الأمر مفيداً للغاية ومحدداً للغاية وشديد القوة، لم أكن أتوقع أن أشعر بمثل هذا الانفعال، فما يحدث في الجزائر يعد أقسى أزمة يعرفها كتّاب اليوم في العالم وفنانوه ومثقفوه. في العام الماضي عندما اغتيل الكاتب **طاهر جاووت**، أذاع التلفزيون البريطاني فيلما وثائقيا عن الجزائر أثار احتجاج سفارة الجزائر بإنجلترا، كما لو كانت الحكومة الجزائرية تفضل ألا يعرف أحد مايجري في الجزائر، وكما لو كانت هي المسئولة عما يحدث. كان ذلك مصدر صدمة، ولهذا السبب فإن لقاءات ستراسبورج هامة للغاية فهي تسهم في تركيز الاهتمام على الأحداث الجزائرية.

○ هل الاضطهاد الذي يعاني منه الجزائريون له طبيعة خاصة؟

□ لقد كان هناك اضطهاد على الدوام، فالاتحاد السوفيتي لم يختف إلا منذ وقت قصير، وكان الاضطهاد فيه، خاصة ضد الفنانين شديداً ولكن الجديد في الجزائر هو هذا العدد الكبير من عمليات القتل ومحاولات الاغتيال، ففي الأماكن الأخرى، يتم إلقاء القبض على الأشخاص أو نفيهم أو تنغيص عيشهم، أو قد يتعرضون للتعذيب ومختلف أنواع المعاملة السيئة، أما في الجزائر فإن أي شخص يقتل على ناصية الشارع.. لقد صار القتل أرخص كلفة من النفي إلى سيبيريا. يقتل الإنسان للاشيء من أجل علبة سجائر. إن مجانية الاغتيال السياسي في الجزائر أمر مفزع للغاية.

○ إذن فالضحايا ليس «من حقهم» حتى أن تصدر فتوى بقتلهم؟

□ إن الفتوى ليست سوى حجة، ولكن في الجزائر فحتى هذه الحجة أو الذريعة ليست ضرورية، ويبدو كما لو كان أمراً مقبولا أن يقتل شخص ما هكذا، في حين أن جوهر الحرية نفسه هو الذي يتعرض للخطر. فليس هناك أسهل من ضمان حرية من يتفق معك في الرأي، أما ضمان حرية خصمك، فهذه هي حرية التعبير الحقة. يمكن أن تثور وتغضب غضبا شديداً إزاء الظلم، ولكن باسم هذا الغضب اليوم ترتكب أبشع الجرائم.

○ **جاووت** وآخرون: **رشدي، تسليما نسرين، نجيب محفوظ**... ألا يبدو الاعتداء على الفنانين والمثقفين يخص العالم الإسلامي دون سواه اليوم؟

□ التطرف الدينى يعيث فساداً فى أماكن أخرى من العالم خاصة فى الهند. هناك اضطهاد فى أماكن أخرى فى الصين مثلا وهو ماقاله لنا الكاتب **بى داو** فى ستراسبورج - ولكن الحقيقة أن العالم الإسلامى هو المكان الذى يتعرض فيه الفنانون وبصورة خاصة الروائيون والشعراء ومؤلفو المسرحيات لخطر خاص؛ وذلك لأن الرواية والشعر والمسرحية لاتعبأ بقواعد الاحترام السائدة. فمن المستحيل خلق عمل فنى فى إطار الانحناء والخضوع أمام القيم السائدة. فالروائى يسخر ويتهكم، وكل رواية هى طريقة لطرح الأسئلة وليس لتقييم الإجابات ولهذا السبب فإن الفنانين هم أهداف مختارة للاضطهاد والإرهاب. إن إنكار هذا التحرر من احترام القواعد السائدة على العمل الفنى هو إنكار للعمل الفنى ذاته. **جاك ديريدا** فسر ذلك جيدا عندما تحدث عما أسماه «الحق غير المشروط للآداب». فعندما نكتب، فإن هناك جزءاً من الذات يعرف ماذا يفعل وجزءاً آخر لايعرف ماذا يفعل بالضبط، وهذا هو مايسمى بالخيال ولايمكن أن تكون لديك فكرة وتكتبها. بل أحيانا فإن الفكرة هى التى تسيطر عليك وتثيرك وتدفعك إلى الأمام من مرحلة إلى مرحلة أخرى دون أن تعرف جيداً إلى أين تقودك. هذه هى الكتابة.

○ هل تقارن وضع الكتاب الجزائريين بوضع المنشقين السوفيت؟

□ فى العالم الإسلامى وفى الجزائر وفى مصر وتركيا وإيران يهب رجال ونساء للدفاع عن الحرية والقيم الديمقراطية، وكان هذا هو الوضع فى الاتحاد السوفيتى الذى لم يكن يفسح المجال إلا للكتاب والفنانين الرسميين. حينذاك أولينا هنا فى الغرب اهتماما بهؤلاء الأشخاص، من هم؟ كيف يعيشون؟ وماذا يكتبون؟ وماذا يستطيعون إزاء وضعهم؟ وكنا، إذا لم نستطع أن نوفر لهم الملجأ، نلقى الضوء على نصوصهم وننشرها باهتمام كبير ونستمع لأصواتهم التى كانت قوة سياسية وثقافية كبيرة. و بفضلهم وصل إلينا صوت الحقيقة، واليوم يوجد فى الجزائر وضع مشابه إلى حد كبير حيث لاتستطيع أن تقول أى شىء عن الكتب المقدسة ولا حول المبادئ المؤسسة للمجتمع. وإذا ابتعدت ولو قليلا عن الخط التقليدى فإنك تتعرض للاضطهاد، وهكذا تسود كذبة كبرى كما كان الحال فى الاتحاد السوفيتى، ويجب علينا الاستماع إلى أصوات هؤلاء الذين يجرؤون على كشف هذه الكذبة، كما استمعنا فى الماضى إلى **سولجينتسين وسينيافسكى ودانييل.**

○ قبلتم منذ عام أن تترأسوا البرلمان الدولى للكتاب لماذا؟

□ لأنهم طلبوا منى ذلك، وهذا موضع فخر بالنسبة لى، والبرلمان يعنى الكثير لى، ومايسعدنى هو أنه هيئة خاصة للكتاب وليس للمثقفين. والتمييز بين الاثنين هنا مهم، فنحن مجموعة من الكتاب، أنا لست منظراً، أنا بالأحرى فى جانب الممارسة، فالرابطة الأولى بيننا هى الكلمات واللغة والتاريخ والحلم، نحن كتاب خيال ونريد أن نحمى الخيال، نحن لسنا برلماناً للتنظير، وإلا كان علينا أن نقبل بين صفوفنا العلماء والباحثين والاقتصاديين. ومع ذلك علينا أن نجعل هذه الهيئة أكثر عالمية، فلا يوجد كاتب واحد من أوروبا الشرقية، ومعنا عدد قليل من أمريكا اللاتينية أو الجنوبية أو من

آسيا. البرلمان أوروبى التوجه أكثر من اللازم، فى حين أن أوروبا هى أقل الأماكن التى يعانى فيها الكتاب فى العالم مع أنها أكثر الأماكن التى يدور فيها الحديث عن مشاكل الكتاب، يجب على البرلمان أن يتوجه إلى حيث توجد المشاكل.

○ لمدة عامين سافرت إلى جميع أنحاء العالم الغربى والتقيت مع برلمانيين ووزراء ورؤساء ثم توقفت، لماذا؟

□ من أجل الكتابة، طوال هذه الحملة السياسية لم أفعل شيئا على صعيد الكتابة، التقيت بالرئيس **كلينتون** وهو الأمر الذى استغرق عشرة أشهر منذ الاتفاق المبدئى إلى أن تمت الزيارة - لايمكنك تصور عدد المشاكل التى يمكن أن تثيرها زيارة من هذا النوع - ثم بعد عامين من الترحال فى أنحاء العالم ومطالبة الحكومات بمساعدتى، وجدت أن ذلك أمر مرهق للغاية أفرغنى تماما من طاقتى، وتولد لدى الانطباع بأننى فعلت كل مايمكن أن أفعله، وأفضل شئ الآن بالنسبة لى هو العودة للعمل أمام الصفحة البيضاء. وإلا، فإن أصحاب الفتوى سيكونون قد انتصروا لأنهم نجحوا فى إسكاتى ولهذا فقد جلست وبدأت أكتب، والمعجزة أننى تمكنت من الكتابة. إننى مازلت أستطيع الكتابة.

○ لقد نشرتم فى إنجلترا مجموعة من القصص القصيرة بعنوان (شرق، غرب)، هل تحدثوننا عنها؟

□ نعم إنه كتاب حول الذهاب والإياب بين هذين العالمين والفاصلة فى العنوان تفسر كل شىء كما لو كانت فاصلة بين ثقافتين.

أنا على وشك الانتهاء من رواية سيتم نشرها فى العام القادم وهى تبدأ فى الهند الإسلامية وتنتهى فى إسبانيا. وهذا الكتاب بالنسبة لى يعد إنجازاً؛ فقد بدأت كتابته منذ عشرين عاما وماكان يهمنى حينئذ كان البداية، الولادة، ليس ولادتى فحسب، ولكن أيضا ولادة جيل وبلد هو الهند... ولادة الاستقلال والعالم الجديد.. كل كتبى فى الواقع تدور حول هذه المسألة.. اليوم الهند بلد بلغ سن الرشد وهو بلد يختلف تماما عما كان عليه فى عام ١٩٤٧: رأسمالية متوحشة، غزو وسائل الإعلام الغربية، اضمحلال الطبقة السياسية التقليدية، ظهورٌ قوىٌ للأديان، فالدورة قد اكتملت وموضوع الكتاب أو عقدة الرواية بالأحرى هى هذه النهاية، إنه كتاب حول النهاية، ولدى شعور بأن عشرين عاما من العمل قد أتت ثمارها.

○ وماذا بعد ذلك؟

□ بعد ذلك؟ ستكون لحظة مفزعة للغاية، لا أدرى؟ من يدرى؟

أحمد مرسى

الشاعر الذى تمرد على ملايين أسرته
جيمس ميريل
(١٩٢٦ - ١٩٩٥)

توفى يوم ٧ فبراير الشاعر الأمريكى **جيمس ميريل** James Merrill عن ٦٨ عاماً. وقد لُقب **ميريل**، عن استحقاق، بوريث تراث و. هـ. أودن ووالاس ستيفنس الغنائى. كما عُرف، كواحد من أحَب الشعراء الأمريكيين وأكثرهم جاذبية، برشاقة أسلوبه وحساسيته الأخلاقية وقدرته على تحويل لحظات الترجمة الذاتية إلى شعر عميق المغزى. وقد وصف شعره ذات مرة بأنه «**يوميات العشق والفقدان**».

ولا غرو، أن يفوز هذا الشعر بجميع جوائز الأدب الكبرى، بما فيها البوليتزر وجائزة بولينجن Bol-lingen، وجائزتا الكتاب القومى وجائزة حلقة نقاد الكتاب القومى. وكان **ميريل** عضواً بالمعرض القومى للفنون والآداب. وفى عام ١٩٦٦ أختير ليكون الشاعر المتّوج الأول لولاية «**كوينتيكت**» (وشعره يزخر بإشارات إلى بيته هناك والأماكن الأخرى التى عاش فيها ومن بينها «كى وست»، بفلوريدا واليونان). ومن المتوقّع أن يصدر كتابه الشعرى الخامس عشر «أملاح مبعثرة» فى شهر مارس القادم، عن دار النشر المعروفة «كنوف».

وإلى جانب الشعر، كتب **ميريل** الرواية والمسرحية والمقالة، وفى ١٩٩٣ نشر مذكرات عن سنواته المبكرة «شخص مختلف».

وعندما حصل **ميريل** على جائزة بولينجن سنة ١٩٧٣، نُوِّه «بطرافته وولعه باللغة، وبصنعته غير العادية، وقدرته على سبْر أغوار الشخصيات الأخرى وحيويته الدائبة».

ويقول الناقد الأدبى **ميل جاسّو** فى نعيه عشية وفاته أن هذه القيم هى التى تردّدت على مدى ممارسته الخصبة للشعر. لقد درج **ميريل** على أن يمزج فى شعره اللغة الغنائية بلغة الحديث المعاصرة ويقول الناقد **دينيس دوناهيو** إن «أسلوبه السائد هو شبكة من

الحديث الحر تتماسك فى شعره، وهو أسلوب يمكن أن يقال به أىّ شىء برشاقة».

وقد وُلد **جيمس إنجرام ميريل** فى مدينة نيويورك فى ١٩٢٦ وكان أبوه ، **تشارلس ميريل**، مؤسّس بيت السمرة الذى يُعرف الآن باسم «**ميريل، لينش** وشركاهما». وقد شبّ **جيمس ميريل** فى وسط باذخ، ونتيجة لثراء أسرته لم يضطر فى يوم من الأيام إلى أن يعتمد على كتابته لكسب رزقه.

ويقول **ميريل** فى مذكراته «شخص مختلف»، فى معرض حديثه عن تفكيره فى السفر إلى أوروبا فى سن الرابعة والعشرين.. «وكما حدث، كان والدى قد اتخذ خطوة مبكّرة جداً ليضمن استقلال أبنائه، عن طريق إنشاء صندوق ائتمان لا يمكن نقضه باسم كلّ منا. وهكذا كنت ثرياً فى سّن الخامسة، وكان فى وسعى أن أتصرف فى ثروتى عندما بلغت السنّ القانونية، سواء شئت ذلك أو لم أشأ. ولم أكن على ثقة من أنى كنت أحبّ ذلك. وكان فى وسع أطيب الناس نيّة، ممن يعرفون ابن من أكون ولايملكون القدرة على كبح غطرستهم، أن يحيطونى باهتمامات لم افعل شيئاً لأستحقها. لذلك تطلعت إلى أن أنأى بنفسى بعيداً عن كلّ ذلك ايضاً، فى بقاع لا يعنى فيها اسم الأسرة شيئاً، حيث لا يوجد فرع للشركة، وحيث يمكننى إذا اضطررت إلى ذلك، مثلما فعل **دوق مانتوا** فى ريجوليتو، أن أقدّم نفسى كطالب فقير».

وفى سن الحادية عشر، اكتشف **ميريل** الأوبرا، حبه الأول قبل الأدب، والقوة الموجّهة فى شعره. والتحق بمدرسة «لورانسفيل» حيث كان الروائى **فريدريك بوكنر** أحد أصدقائه الحميمين وزميله فى الفصل الدراسى. وقد ذكر **بوكنر**، فيما بعد، أن تنافسهما الودّى كان بمثابة الزّخم ليصبح كل منهما كاتباً. وفى لورانسفيل، نشر الشاعر الشاب كتاب شعر وقصص.

وقد انقطعت دراسة **ميريل** فى جامعة أمهرست لمدة سنة خدم خلالها فى سلاح المشاة فى الحرب العالمية الثانية. وعاد إلى إمهرست فى ١٩٤٥، ونشر قصائده فى مجلة «شعر» Poetry العريقة و«كينيون ريفيو»، وكتب أطروحة عن **مارسيل بروست** الذى ظلّ مصدر إلهام فى كتاباته.

وبعد التخرّج من إمهرست بدرجة الشرف الأولى، بدأ **ميريل** مهمته الأدبية رسميا، وظلت كتاباته متدفقة على مدى السنوات الثمانى وأربعين التالية وقد آثار كتابه الشعرى الأوّل «قصائد أولى» (١٩٥١) ردود أفعال متباينة وربما استجابة لرد الفعل هذا، تحوّل الشاعر لحقبة قصيرة إلى الرواية والكتابة للمسرح. وقد قدّمت مسرحيته الأولى «الزوج الخالد» على أحد مسارح «خارج برودواى» فى ١٩٥٥، ونُشرت روايته الأولى «الحريم» فى ١٩٥٧ .

وفى ١٩٥٩، عاد **جيمس ميريل** إلى الشعر بمجموعته «بلد السنوات الألف من السلام»، ثم حقّق إنجازه فى ١٩٦٣ بمجموعته «شارع ووتر» وفى مراجعته هذا الكتاب بمجلة «نيويورك تايمز بوك ريفيو» كتب **إكس. جى. كينيدى** يقول إن **ميريل** قد أصبح «أحد أكثر الشعراء الأمريكيين استحقاقاً للقراءة».

وفى ١٩٦٧، حصل **ميريل** على جائزته الأولى للكتاب القومى عن مجموعته «ليال وأيام» التى أعقبتها «ستارة النار» (١٩٦٩) و«تحدّى العناصر» (١٩٧٢).

وفى مراجعتها لكتاب «تحدى العناصر» فى نيويورك تايمز بوك ريفيو قالت **هيلين فندلر**: إن **جيمس ميريل** أصبح، بمجموعاته الشعرية الأربع الأخيرة، التى صدرت فى السنوات العشر الأخيرة «واحداً من شعرائنا الذين لا يمكن الاستغناء عنهم» وفى ١٩٧٣ حصل **ميريل** على جائزة بولينجن.

وحصل **ميريل** على جائزة بولتيزر عن مجموعته «الكوميديات الإلهية» ثم على جائزته الثانية للكتاب القومى عن كتاب «ميرابل: كتب أرقام (١٩٧٨). وفى مراجعة نشرت بمجلة The new Republic، عقد **تشارلس مولسوورث** مقارنة بين «مخطوطات للوثنى» (١٩٨٠) وبين «بيتس وبليك» إن لم يكن ايضا بينه وبين **ميلتون ودانتى**. وقد تخللت هذه المجموعيات الثلاث قصيدة طويلة متصلة، مستوحاة من علاقته برفيقه **دافيد چاكسون**. وقد أعيد نشر الثلاثية فى ١٩٨٢، بتقديم جديد باسم «الضوء المتغير فى ساند أوڤر».

وعندما بلغ من العمر ٢٤ عاماً، **قام جيمس ميريل** برحلة استكشاف استغرقت عامين ونصف عام فى أوروبا. وقد سجل فى مذكراته التى صدرت باسم «شخص مختلف» تأملاته فى هذه الرحلة وحياته الأسرية وعلاقاته بوالديه وشذوذه.

وحول موقف أبويه من ميله الجنسى، كتب **ميريل** فى فصل تحت عنوان «سلوك سيكوسوماتى. الحصافة الأبوية وتحيز الأم كشوف» فى كتابه «شخص مختلف» يقول قبل وصول أمى بيوم واحد استلقيت على كنبة الدكتور ديمترى، ورحت أكرر ابتهالاً مألوفا. إنها لا تستطيع أن تتقبل «حياتى» وينبغى أن أراعى أقصى درجات التحفظ. فقد يسقط أبى ميتاً إذا عرف الحقيقة على الإطلاق، وهذا بدوره هو الذى أصاب علاقتى به بالشلل إلى حد...

وقال المحلل النفسى.. هل لى أن أقطع حديثك. نحن نضيع الوقت سواء كنت تعرف أو لا تعرف، لقد طلب والدك من د. **سيمونز** ومنى أن يجتمع بكلينا معاً. وقد قال لنا آنئذ أنه يعتقد أنك شاذ، وسألنا عما يمكن عمله بهذا الشأن. إذا كان هناك شئ يمكن عمله. وقلنا له ليس هناك شئ يمكن عمله. فشكرنا ودفع لنا الأجر وهذا هو ما حدث.

كان ذلك واضحا فقد كان والدى دائما بارعا فى السعى إلى رأى الخبراء. وقد أذهلتنى قصة الدكتور ديمترى، بوقعها الصادق المباشر. لقد كانت أمى مخطئة: فوالدى يعرف! ولكن من الأفضل أن أعرف ما إذا كان قد تذرع بحكمة الصمت كرجل محنك بأمور الحياة أو كمجرد والد شفوق. ومنذ متى كان يعرف؟ وكيف اكتشف الحقيقة؟ (ولا يعنى هذا أنى سأوجه إليه مثل هذه الأسئلة). لقد غمرتنى مشاعر الرقة والامتنان. فقد أحبنى بذكاء، بدون الرغبة فى تغييرى إلى شخص مالم أكنه.

وهذا الكشف وضع أمى - التى كانت صورتها دائما غائمة من جراء القرب الزائد إن لم يكن من جراء رعشة الكاميرا الممسوكة باليد - وضعها فى بؤرة أكثر حدة عن المعتاد. وبدا لى فزعها من الفضيحة أو الابتزاز، الذى لم أكن قادراً على تجاهله نتيجة الافتقار إلى التجربة، كردٍّ فعل ريفى متخلف بالقياس إلى سلوك أبى ولكنه لا يملك مع ذلك إلا

أن يعبِّر عن إعجابه بأمه التى لم تستسلم لمشاعر الإحباط على أثر انفصاله فى شرخ الشباب بسبب خياناته الزوجية المستمرة. فقد بدأت تمارس تجارة صغيرة فى نيويورك، وأنشأت علاقات صداقة جديدة وأولت رعايتها بقدر ما تستطيع لأمها وابنها الأوبرالى بصورة متزايدة. ولأباس إذن أن يحاول أن يجد العذر لسلوكها نحوه. فهو، بعد كل شئ، كل ما تملكه فى الحياة.

ولكن هذا الإحساس بالمغايرة لم يقتصر تأثيره على علاقاته بأبويه أو بالوسط الاجتماعى الذى وجد نفسه ينشأ فيه. ولكن تجاوز العلاقات الإنسانية الاجتماعية إلى علاقته بشعره نفسه. ويقول **ميريل**، لم أشك أبدا أن أية قصيدة كتبتها تقريبا ترجع فى بعض صعوبتها إلى الحاجة إلى إخفاء مشاعرى وموضوعاتها.

بعد عودتى من روما ببضع سنوات، مع ذلك، ظهرت قصيدة **لإليزابيث بيشوب** فى مجلة صغيرة وأبرزت استراتيجيات جديدة، بينما كنت أستعيد فى غصة تلك الأشهر البهيجة عندما كان روبرتس يرتدى ستراتى وأنا أرتدى قمصانه بدون التفكير مرتين فى ذلك. كانت قصيدة «تبادل القبعات» مجرد ثمانى رباعيات رباعية التفاعيل، متقنة التقفية، خفيفة الظل. ولكنها مثل «عروس الصخرة البيضاء»، ابتسمت لا نعكاسها فى أعماق منعشة إلى حد أنى قرأتها مرة ثانية وثالثة وعاشرة.

تبدأ القصيدة بالكشف عن سلوك البالغين- أعمام، مهرجين وعمات عوانس- فى نزهة على الشاطئ، ولكن من خلال عدد من التنغيمات الرقيقة، وتغيرات الزمن والوزن واللهجة، تتحول هذه الشخصيات إلى أشباح، إلى آخرين أو مخلوقات عالم سفلى، حكماء مثل «ترسياس» الأوفيدية التى استكشفت أيضاً على مستوى أكثر تناسلية من مستوى **اليزابيث بيشوب** (بعبارتها) «خوذة الجنس الأخر». وتلك خاتمة القصيدة:

أيها العم غير الفكه- أنت
يا من ارتديت
قبعة جد كبيرة (أو واحدة
جد كثيرة)،
قل لنا- ألا تستطيع ذلك-
هل هناك أية
أنجم داخل قبعتك
«الفيدورا» السوداء ؟

أيتها العمة المثالية
والرشيقة،
ذات العينين الجنميتين،
نحن نتساءل
أية تغيرات بطيئة يريانها
تحت
حافتيهما الواسعة، الظليلة
المرخية.

وإذا كان الناس، كما يقول **ميريل**، يتحدثون عن «بحث الرجل عن أب» وأهمية وجود مثل أعلى ذكر للفتى النامى. يتساءل **ميريل** عن حاجة الطفل لأنموذج دور أنثوى ويقول أن افتقاد هذا المثل يمكن أن يترك روح الرجل كامل النمو مستلبة وخبيئة. ولهذا السبب كان دائما يبحث عن «المرآة السليبة» المرأة التى يمكن أن يتطلع إلى أن يشبهها، أو بقول آخر يمكن أن يشعر بمشاركتها فى طريقة التفكير والعاطفة. وقد احتلت الشاعرة **إليزابيث بيشوب** هذه المكانة على مدى السنين. ويقول **ميريل**: إنى مثلها لاأحمل درجة علمية عالية، ولم أشعر بدعوة للتدريس فى الجامعات وأننى كنت أفضل التنكر فى ثقافة أخرى على سيرك نيويورك الأدبى.

وفى تقويم موهبته، تقول **أنثولوجيا نوركون** للشعر الحديث

إن قصائد **چيمس ميريل** الأولى تكشف عن خشونة وتردد عمل الشاعر المبتدئ فهى أعمال فن هادئة ومتماسكة جيدة الصقل تتناول فى الغالب أعمال فن أخرى. أن موضوعها دولى. ويتمتع **ميريل** بموهبة الذكاء الميتافيزيقى.

ويعالج الشاعر فى واحدة من أشهر قصائده «الأسرة المحطمة» العلاقة بين المتحدث ـ الشاعر ـ ووالده الثرى ذى الحيوية (نفس الموقف الذى يعالجه **ميريل** أيضا فى مسرحيته «الزوج الخالد» وروايته (الحريم).

وفيما يلى مقتطف من القصيدة.

أسرة محطمة

فيما كنت أعبر الشارع،
رأيت الوالدين والطفل
فى نافذتهم - يتلألأون - كفاكهة
فى ورقة المساء الذهبية الناعمة

فى غرفة فى الطابق السفلى
غير مشمسة، أشد برودة - طبق
شمع مترع - رخامى ومعتم
لقد أضاءت ما تبقى من حياتى

ألقيت بلبن الأمس إلى الخارج
وفتحت كتاب مأثورات
اللهب يشتد. الكلمة تثير

قل لى يالسان النار
أنك وأنى حقيقيان
على الأقل مثلما الناس الموجودين فى
الطابق العلوى حقيقيين
والدى الذى كان يقود طائرات فى الحرب
العالمية الأولى
ربما قد واصل استثمار حياته
فى بنك السحاب الذى يعلو كثيراً وول ستريت
والزوجة
لكن السباق أجرى أسفل - وكان الهدف
أن تكسب.

فات الأوان الآن، وأستطيع أن أرى بجلاء
فى تحديقه الأزرق
(من خلال زجاج سن السادسة والثلاثين
المدخن)
الروح التى سحقها بؤبؤان سوداوان،
والجنس والأعمال؛ كان الوقت مالا فى تلك
الأيام.

كان كل ثلاث عشرة سنة يتزوج. عندما مات
كانت هناك بالفعل عدة زوجات مجمدات
فى مدار سمورى - خواتم، سيارات، موجات
دائمة. لقد شعرنا أنه كان يستعد لزوجة خضراء.

كان فى وسعه أن يفعل ذلك. لقد كان
فى أوج عنفوانه
فى الثلاثينيات من العمر. لكن المال لم
يكن وقتاً.

عندما كان والداى أصفر كان هذا فصلاً مألوفاً:
قد تقفز امرأة ملثّمة من سيارة كهربية نبيذية
داكنة إلى سلالم- مهما كان مجلس الشيوخ أو
حانة باريتز-
وفى سرعة شريط نشرة الأخبار السينمائية-
تهاجم بجسدها

مهما كان - آل سميث أو خوزيه ماريا سيرت
أو كليمنصو- العروق نافرة من رقبتها
بينما كانت تصرخ: تجار الحروب، يا خنازير،
أعطونا حق التصويت !

ويمكن أن يلقى بها بعيداً فى جولتها
الضيقة

ما الذى فعله الرجل ؟ أوه، لقد صنع تاريخًا.
ان مهمتها (كما ألمع) هى أن تنجب.
ترعى البيت، ترفو الجوارب.

دائماً القصة القديمة. نفسها
الأب الوقت والأم الأرض.
زواج فى خطر.

***

والقصيدة التالية هى إحدى آخر ثلاث قصائد كتبها الشاعر قبل وفاته.

راديو

خلف ستار مشغول ابلاستيك أصفر ذو
طراز يمكن أن يكون Deco)
الحرب مستمرة. مع كل
دورة قرص أخرى باتساع الشعرة
الأولاد يحبونها «مناقشة الجنس فى
الكونجرس
تثير الغضب والإنكار»
مذيع النشرة الجوية يتنبأ
باستمرار البرد والمطر/
ثم تنوح ذبذبة- عالية

لآلام البشرية جمعاء.
مذيع: كان ذلك اختباراً. والآن تسمعون
ليالى فى حدائق أسبانيا
صوت رجل أسود رخيم مجهد
حبيبتى / يمكن أن أكون مخطئا..
يطلق ضحكات مكبوتة
-لكن انظر. أصغ. فى هذا الصباح
الشاحب الطويل / لم تتوقف
إحدى المحطات عن إذاعة أغنيتنا الأثيرة.

صبرى حافظ

«زيارة المفتش»
تعرية الشر وبراعة التأويل الإخراجى

مع أن مسرحية (زيارة المفتش An Inspector calls) لجون **برينتون بريستلى** (١٨٩٤ - ١٩٨٤) كانت هى المسرحية الكبيرة الأولى التى وضعت اسم **ستيفن دالدرى** باقتدار على خريطة الحركة المسرحية الإنجليزية، إلا أننى لم أشاهدها حين عرضها أولا على خشبة المسرح القومى الملكى، وقبل أن تنتقل إلى «الويست إند» الحى التجارى للمسرح ويتضاعف مع هذا الانتقال ثمن تذاكرها، بالرغم من أنها فازت بعدد من الجوائز المسرحية المهمة مثل جائزة الإيفننج ستاندرد Evening Standard Award وجائزة أوليفييه Ulivier Award لأفضل مسرحية فى عام عرضها، إلى جائزة دائرة النقاد Critics circle Award لأفضل مخرج، إلى جائزة أوليفييه إحياء لمسرحية قديمة، لكننى وبعدما شاهدت عرضيه الكبيرين الآخرين: (حياة آلية) **لصوفى تريدويل**، ثم (المطبخ) **لأرنولد ويسكر**، وكتبت عنهما للقارئ العربى، أيقنت أن من الضرورى مشاهدة (زيارة المفتش) برغم ارتفاع ثمن التذكرة فى المسرح التجارى. والواقع أننى لم أندم على دفع ثمن التذكرة الباهظ ومشاهدة هذه المسرحية المهمة. ليس فقط لأن التأويل الإخراجى المدهش والحصيف للنص يستحق كل تقدير ويمتع العين والفكر معا، ويرهف فهم المشاهد للنص القديم وكأنه عاد نصا جديدا ومعاصرا، ولكن أيضا لأنه كشف لى عن وجود خيط دقيق يربط اختيارات **دالدرى** الثلاث برباط وثيق. لأن **ستيفن دالدرى** حرص منذ أن أتيحت له فرصة الإخراج على المسارح الرئيسية والكبيرة أن يختار النصوص التى يخرجها بعناية كبيرة. وأن تكون كلها من النصوص الجيدة والمعروفة والتى سبق للمشاهد الإنجليزى رؤيتها حتى يتعرف المشاهد على جدة تأويله الإخراجى لها، وحتى يتيح له استخدام عناصر الفرجة والخيال البصرى المتشح عنده

بمسحة تعبيرية واضحة فى إثراء النص المسرحى والكشف عن أبعاد جديدة فيه، دون أن يغير فيه كلمة أو يضيف إليه حرفا. إن **ستيفن دالدرى** يدرك أن العرض المسرحى يتكون من مجموعة من الشفرات المتراكبة والمتحاورة، ليس النص إلا واحدة منها، وأن على هذه الشفرات أن تتضافر جميعا لإمتاع المشاهد، وإبلاغه رؤية المخرج المتفردة للنص، وإرهاف رؤيته لما ينطوى عليه من مستويات متعددة من المعنى، وإثارة عقله للتفكير فيما يعرض عليه وليس تلقيه بشكل سلبى.

وليس غريبا أن تكون (زيارة المفتش) هى مسرحية **دالدرى** الكبيرة الأولى، لأنها تشكل اللبنة الأولى فى بنية توشك أن تجعل العروض الثلاثة التى قدمها **دالدرى** للمسرح الكبير حتى الآن نوعا من الثلاثية، حيث تقدم (زيارة المفتش) الطبقة الأرستوقراطية، بينما تقدم (حياة آلية) المرأة، ضحية هذه الطبقة الأولى، ثم تقدم (المطبخ) ضحيتها الثانية وهى الطبقة العاملة.

وقد كتب **بريستلى** هذه المسرحية فى سياق سياسى واجتماعى مهم فى تاريخ المجتمع البريطانى وهو فترة انتهاء الحرب العالمية الثانية والاستعداد لانتخابات مابعد الحرب التى أتت بأول حكومة للعمال وغيرت قواعد اللعبة الاجتماعية فى المجتمع كله. وكانت هذه الفترة هى التى شهدت ميله الواضح إلى الأفكار الراديكالية الداعية للتغيير الجذرى فى المجتمع بعدما أوقفت الحكومة أحاديثه الإذاعية الناجحة إبان الحرب لما تنطوى عليه من تحريض مستمر على التغيير الاجتماعى، وتأويل اشتراكى النزعة لمجريات الحرب ولما ينبغى عمله بعدها، ويجىء اختيار **دالدرى** لهذه المسرحية ليبدأ بها وضع اسمه على خارطة المسرح الكبير دليلا على وعى المخرج بتكرار السياق الذى كتبت فيه المسرحية وبالحاجة إلى إرهاف وعى الجمهور بضرورة التغيير، وبالعمل من أجل تحقيقه، فقد كانت الطبقة العليا والشريحة العليا من الطبقة الوسطى، والتى لا يزيد تعدادها عن خمسة ملايين تحصل على ثلثى الدخل القومى، بينما كانت الطبقات الدنيا التى يقرب عددها من الأربعين مليوناً تعيش على الثلث الباقى، وعندما جاءت الحرب وجدت هذه الطبقات الدنيا أن عليها أن تدفع الثمن الفادح من حياة أبنائها، وأحست بضرورة أن تحصل على وضع أفضل فى المجتمع الذى حاربت من أجله، ونصيب أعدل من ثروته، وكانت مسرحية **بريستلى** تلك من أدوات التعبير عن ضرورة هذا التغيير وبلورة اتجاهه.

وقد أدرك **ستيفن دالدرى** من البداية أهمية البعد الاجتماعى المعاصر فى المسرحية ومدى دلالته على حاضر المجتمع البريطانى فى فترة مابعد انهيار الأحلام الثاتشرية الزائفة، وتنصل الأثرياء من مسئولياتهم الاجتماعية عما آل إليه حال المجتمع من استقطاب واسع بين الطبقات وانتشار للفقر والبطالة، واتساع للفجوة بين الأغنياء والفقراء، وتآكل مزايا دولة الرعاية الاجتماعية التى انبثقت عن إصلاحات حكومة العمال الجذرية الشهيرة عقب الحرب. فها هو الوضع الذى تغير بسبب إصلاحات مابعد الحرب العالمية الثانية الجذرية فى النظام الاجتماعى البريطانى يعود من جديد بعد سيطرة المحافظين على الحكم لسنوات طويلة، ويفرض على المسرحى

الواعى التنبيه إلى أخطاره، وإلى فداحة مثل هذا الوضع الاجتماعى الخطير. لذلك اختار دالدرى هذه المسرحية التى تعد واحدة من مسرحيات المحاكمات الدرامية لا للأفراد ولكن للنظام الاجتماعى كله. لأنها تحكى لنا عن أسرة من الطبقة الوسطى نجح عائلها العصامى فى الارتفاع بها إلى درجة أعلى فى السلم الاجتماعى، وأصبح الاعتراف المجتمعى بنجاحه ذاك قاب قوسين أو أدنى، فها هو اسمه فى سبيله إلى قائمة الشرف السنوية الجديدة التى تمنح الألقاب للناجحين، وها هى ابنته على وشك الزواج من أحد أبناء الطبقة الأرستوقراطية، وها هى مراسم الخطوبة تملأ البيت بالمرح والاعتزاز بإنجازه الطبقى. فى هذه اللحظة تجىء «زيارة المفتش» التى يشير إليها العنوان عندما يفد ضابط شرطة يحقق فى وفاة فتاة ماتت فى المستشفى بعد أن نقلت إليها على إثر محاولتها الانتحار، ويتكشف التحقيق عن مسئولية كل فرد من أفراد الأسرة عن هذا الانتحار ومشاركته فى دفعها إليه، والفتاة التى يدور حولها تحقيق المفتش فى هذه المسرحية هى المعادل لتلك الطبقات المقهورة التى دفعت ثمن الحلم التاتشرى الزائف بمجتمع الرخاء. وغياب الفتاة عن المشهد هو خير وسيلة لبلورة سيطرتها عليه، وحضورها الرازح فيه برغم هذا الغياب الظاهرى. صحيح أن **بريستلى** اختار لمسرحيته زمن العصر الإدواردى فى بداية هذا القرن، لكن **دالدرى** مكننا من أن نقرأ وراء الغلالة الإدواردية الشفيفة - التى حافظ عليها واعتنى بأدق جزئياتها وابتعث مناخها وعبق تواريخها- تفاصيل بريطانيا التاتشرية وقيمها المادية الفجة ونفاقها الاجتماعى العقيم بكل وضوح.

وقد أدرك المخرج من البداية حضور الفتاة الغائبة على المستوى الاستعارى، وأن هذه الفتاة الضحية التى يدور حولها التحقيق هى رمز لكل الطبقات والشرائح الاجتماعية التى دفعت ثمن الرخاء التاتشرى الزائف. فقد حرص **بريستلى** على تغيير اسم الفتاة فى مسرحيته عدة مرات بالرغم من أنها فتاة واحدة، وكأنها مجموعة من الأقنعة لجوهر واحد هو ضحايا هذه الطبقات العليا. فبدأ المسرحية بتصميم مشهدى رائع نرى فى مقدمته تجليات الفقر وأسراب المارة فى أسمالهم البالية، وأطفالا يخرجون من الجحور، أو يبحثون فى المزابل عما يؤكل فى صمت كامل ودونما أدنى صوت، بينما ترى فى مؤخرته بيت عائلة بيرلنج الفخم وقد ارتفع على قوائم قلقة، يبدو معها مائلا بعض الشىء، وكأنه متقلقل أو غير قائم على أساس وطيد، ومع ذلك يترامى منه صخب وقصف وتشع منه أضواء مؤتلقة، وكأنه فى مجرة أخرى غير تلك التى يعيش فيها فقراء المقدمة الصامتون، ويتواصل هذا المشهد الدال لعدة دقائق يكرس فيها المخرج، من خلال اللغة البصرية والسمعية والحركية وحدها، طبيعة الاستقطاب الحاد بين شقى المجتمع الذى ستدور فيه الأحداث، ويجسد مدى فداحة الفجوة الفاصلة بينهما من خلال تدفق الشراب الباذخ والطعام الوفير والأضواء الساطعة فى المؤخرة بينما يرين الصمت والقهر والبحث فى المزابل عما يؤكل فى المقدمة، وهذا المشهد الذى ينتمى إلى الشفرة الإخراجية، ويجسد من خلال المشهدية دلالاته المهمة، يتعمد قلب

البنية الاجتماعية قبل بداية الكلمات الأولى فى المسرحية، حيث يدفع الطبقة التى تحتل الواجهة الاجتماعية إلى مؤخرة المشهد ويجلب الطبقات المغيبة عن النص إلى واجهته للحظات معدودات تذكر المشاهد بالحضور الاستعارى لتلك الشرائح الغائبة عن النص والفاعلة فيه فى الوقت نفسه.

وتبدأ المسرحية بعد ذلك، عندما يزيح المخرج بعض حوائط بيت بيرلنج لنرى مايدور داخله من حفل وحوار. ولنتعرف على طبيعة المشاغل التى يهتم بها أبناء الأسرة وضيوفهم. ثم تأتى الخادمة لتعلن على آرثر بيرلنج، رب الأسرة، أن ثمة مفتشًا يطلب مقابلته، لتبدأ بهذه المقابلة فصول التحقيق الدرامى الممتعة، فقد استطاعت المسرحية أن تختار بنية درامية تجعل من التشويق الدرامى وجها أساسيا من وجوه البحث عن الحقيقة من ناحية، ونوعا من التحقيق الذى ينطوى على مساءلة الواقع فى الوقت الذى يستجوب فيه الشخصيات. فالبناء الدرامى يستخدم شكل التحقيق البوليسى حيث ينطوى محتوى هذا الشكل الفنى نفسه على بلورة أحد موضوعات المسرحية الأساسية وهو تعرية الشر الكامن فى البنية الاجتماعية السائدة، والتنبيه إلى حدة تنصل الأثرياء من المسئولية عما يقترفونه من جرائم لا يعاقب عليها القانون. وعندما تتكشف لنا فصول التحقيق عما جرى ندرك حقا فداحة مسئولية كل فرد من أفراد اسرة بيرلنج تلك عما جرى لتلك الفتاة البسيطة التى كانت كل جريمتها أنها طالبت ببعض حقها، أو أن الطبيعة حبتها جمالا يفوق ما منحته لابنة بيرلنج نفسه.

فآرثر بيرلنج طرد الفتاة من عملها لأنها طالبت برفع أجرها الزهيد، وشوه سمعتها كعاملة، فوجدت نفسها، فى الشارع تبحث عن عمل جديد، ولما عثرت على عمل بسيط فى أحد متاجر بيع الملابس بعد أن غيرت اسمها تتسبب ابنته شيلا فى طردها منه لأنها توهمت أنها تبتسم سخرية منها لتجريبها أحد الملابس التى لا تناسبها، ولأن الفتاة بدت أجمل منها بكثير بالرغم من فقرها البادى ومظهرها البسيط فما كان منها إلا أن أصرّت على أن يطردها صاحب المتجر على الفور وإلا امتنعت هى وأسرتها واصدقاؤها عن الشراء منه. أما جيرالد كروفت، الشاب الأرستوقراطى العريق الذى خطب شيلا ويستعد للزواج بها، فقد عطف عليها عندما وجدها، وقد غيرت اسمها مرة ثانية، تعانى من الجوع عقب طردها من عملها للمرة الثانية، وقدم لها سكنا وعونا . ولكنه تخلى عنها بالرغم من حبها الحقيقى له، وسعادتها القصيرة معه، فليس جديرا بابن الطبقة الراقية أن يرتبط بفتاة من أصل بسيط مثلها. وأما إيريك بيرلنج الابن الشاب فقد وقع فى هواها، وغرر بها، ووعدها بالزواج، وزودها ببعض المال عندما اكتشف أنها حملت منه. ولما عرفت الفتاة انه يسرق هذا المال دون علم أبيه، رفضت أمواله، وتقدمت إلى مؤسسة خيرية تطلب منها عونا وقد زعمت لنفسها اسم والد جنينها، فما كان من الأم سيبيل بيرلنج، إلا أن ثارت فى وجهها وطردتها، وأصرت على حرمانها من أى معونة لتبجحها فى استخدام اسم عائلة «كبيرة» مثل عائلتهم، فانتحرت الفتاة بعد أن ضاقت فى وجهها سبل الحياة. وحين تدرك الأم الحقيقة تشعر بفداحة جريمتها، وقد تعففت الفتاة

عن أخذ مال ابنها لأنه مسروق، كما أنها لم تحاول ابتزاز أسرتهم بأى حال. وقد يبدو فى إصرار بريستلى على تحميل كل فرد من أفراد الأسرة جانبا من المسئولية عما آل إليه مصير هذه الفتاة البريئة شيئا من التعمل. ولكنه مبرر على صعيد النص الأيديولوجي للمسرحية حيث لامجال لإعفاء أى فرد من أفراد هذه الأسرة/ الطبقة من المسئولية عما اقترفت أسرته/ طبقته.

وحينما تكتمل حلقة إحكام المسئولية على كل فرد من أفراد أسرة بيرلنج بصورة تتهدد كل ما حققته من إنجاز وترهص بحرمان الأب من فرصة الحصول على اللقب الذى عمل طويلا من أجل الفوز به، بل وتنهار صورة الوالدين فى نظر ابنتهما وابنهما على السواء، ينهار المنزل الذى كان ينهض من البداية على تلك الدعائم المقلقلة. لكن الأب والأم سرعان ما يحاولان التخفيف من مسئوليتهما، بل والزعم بأنه ليس ثمة مفتش، ولا حتى فتاة بهذا الوصف فى الواقع، والاتصال بمعارفهما لتأكيد ذلك، وحين تتأكد لهما حقيقة أنه لم تبعث الشرطة بأى مفتش من هذا النوع للتحقيق معهم، يسعيان لإعادة كل شىء لما كان عليه، وأول ما انهار هو البيت الذى يقوم من جديد على دعائم خاوية، لأنهما عندما يحاولان إقناع ابنتهما بأن الأمور على ما يرام لا يحصلان إلا على صدمتهما منهما، بل وازدرائها لهما، فالتنصل من المسئولية بعد أن تكتشفت فداحتها أمر لا تتصوره هذه الفتاة التى لا تزال، لبراءتها أو سذاجتها أو حداثة عمرها، تشعر بالإحساس بالذنب، ولا تستطيع أن تغفر لنفسها ما اقترفته فى حق الضحية البريئة لأسرتها/ طبقتها ولغطرستهما. وحينما تدعو الأسرة ولديها لتناسى كل شىء خاصة وقد جاءها تأكيد من المستشفى بأن ثمة فتاة بهذا الوصف نقلت إليه منتحرة وماتت، ينتحر الابن ولا تقبل الفتاة العودة إلى ما كانت عليه، ولكن الأبوين يعيدان البيت لما كان عليه، ويعود المشهد فى النهاية إلى لحظة البداية، وقد اكتملت الدائرة، وأصبح من العسير على الجمهور أن يعود من جديد، كأسرة بيرلنج ذاتها، إلى الحالة التى كان عليها قبل العرض، لأن صدمة الشفرات الدرامية المتراكبة وبراعة الإخراج معا تتطلبان منه أن يعيد التفكير، لا فيما شاهده أمامه فحسب. وإنما فى حال المجتمع البريطانى كله، بل وفى مسئولية كل فرد عما يدور فيه من ظلم وخلل فى توزيع الثروة أو تحقيق العدل الاجتماعى.



دوروتا متولى

عندما يكتشف الأديب فنانا!

يوافق هذا العام الذكرى السادسة والثمانين لموت واحد من أكثر الفنانين المصورين البولنديين إثارة ونضجا فنيا: إنه فيتولد **فويتكيفيتش** WITOLD WOJT-KIEWICZ. فموته فى عامه الثلاثين، أوقف حياته الفنية وإبداعاته المتدفقة فى اللحظة التى بدأت فيها شهرته وانتشاره.

إن إنتاجه الفنى القليل، والذى اشترى معظمه الأصدقاء والمحبون، اختفى إما فى حوائط المنازل الخاصة، أو ضاع فى أقبيتها. وفى اللحظة التى اشتعل فيها أوار الحرب العالمية الثانية، فإن اسم الفنان «**فويتكيفيتش**» قد توارى وتناساه البولنديون أنفسهم. وبفضل العمل الدءوب لنقابة الفنانين البولنديين، فقد أعيد اكتشاف أعمال هذا الفنان الكبير، فجمعت معظمها، ونُظِّم لها خصيصا معرض لتقديم أعماله. وتعد إحدى دور النشر البولندية فى هذا العام «ألبوما» يضم لوحاته.

ولم يكن هذا الاهتمام الواضح بأعمال هذا الفنان هو المصدر الوحيد للبحث عن أعماله وهويته الفنية، بل لعب الأدب دورا كبيرا فى اكتشافه وتقديمه للمجتمع الفرنسى، ومن ثم للبولنديين أنفسهم وللأوروبيين بشكل عام، خاصة - إذا أخذنا فى الاعتبار - حياة الفنان القصيرة الأمد. إن الأديب الذى اكتشف «**فويتكيفيتش**» وقدمه لبنى وطنه بولندا - وقد التقى بلوحاته فى برلين - هو الأديب الفرنسى المعروف أندريه جيد - ANDRE Gide!!

كيف حدث هذا؟! للإجابة عن هذا التساؤل، علينا فى كلمات قصيرة توضيح حال فن التصوير البولندى فى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. فبعد فترة طويلة من السيطرة الكاملة لأعمال الفنان المصور البولندى

التاريخى **يان ماتيكو** ـ JAN MATEJKO[1] وتأثيرها على الذوق العام والفنانين البولنديين، عندما سيطرت رؤى التكوين الفنى فى تناول الشخوص التاريخية، على اللوحات التشكيلية وفن التصوير والرسم برمته ببولندا، ظهرت فى الأفق تيارات فنية جديدة تركت تأثيرا قويا على فنون التصوير البولندية، وقد استلهمت مصادرها ومنابعها من المناظر الطبيعية والتيار الطبيعى بشكل عام. أما فناننا الشاب «**فويتكيفيتش**» فقد أحس بأن المرض هاجمه هجوما ليس قابلا للشفاء، مما دعاه إلى أن يستشعر بحسه المرهف أن العمر لن يكفيه لأن يحقق لنفسه ـ بروية ـ النجاح الفنى الذى كان متعطشا للوصول إليه. مما جعله يشعر بالوحدة وبالمرارة. وقد خفف من هذا الشعور بالوحدة والألم إيمان عدد ضئيل من الزملاء والأصدقاء المقربين له بفنه وموهبته الفذة!

فى عام ١٩٠٧ ـ وقبل موته بعامين ـ استطاع أربعة رسامين شباب ومعهم فناننا **فويتكيفيتش** ـ أن يحصلوا على صالة صغيرة فى برلين، لتنظيم معارض فنية تقدم إنتاجهم الإبداعى وتعرضه فى هذا الصالون الفنى الذى يشغل صالة صغيرة، وعن غير توقع ـ وبشكل عابر ـ يظهر فى الأفق الأديب الفرنسى الكبير «**أندريه جيد**» زائرا لهذا الصالون الصغير غير المعروف. لتترك فى نفسه لوحات ذلك الفنان البولندى المجهول أثرها الكبير، فيشترى عدة لوحات من الفنان، ثم يرسل له ـ فيما بعد ـ رسالة يدعوه فيها لزيارة باريس، لينظم معرضا لأعماله. وهناك فى باريس يكتب **أندريه جيد** تعريفا فى «كاتالوج» أعمال الفنان البولندى. ولإعطاء القارئ توصيفا لإبداعات «**فويتكيفيتش**»، لن نجد أفضل مما سطره هذا الكاتب الفرنسى الكبير فى الكلمات التالية:

لقد شعرت متيقنا إلى أى درجة من العمق يغوص هذا الفنان من خلال لوحاته، فى وطنه وقومه فى روحه التى ترفل كبرياء، وتتنسم حزنا، إنها روح متقدة مشبوبة العواطف، وممزقة، ولكنها ليست روحا خرساء! فى لوحاته تعبير جديد، استلهم مصادره الأولى من الموسيقى والشعر. ومع كل هذه الاستقلالية الخالصة لهذا الفنان البولندى فإننى أقول إن غرابة فنه، وتوتره، ذلك المزيج المتفرد من الطبيعة والانطباعية والجروتسيك ـ إنما هو أسلوب خاص بالرسام **فويتكيفيتش**، شديد الالتصاق وقريب الصلة بحركة التصوير «الشابة» الفرنسية ومدرستها التى أنجبت فنانين من أمثال: **دوميه، وديجا وتولوز لوتريك وبونار** وكذلك **فويتكيفيتش** الذى يحتل مكانا مرموقا بينهم. وعندما أقول «قريب الصلة» فلا يعنى هذا أن هذا الفنان البولندى واقع فى أسر تأثيرهم، لأن **فويتكيفيتش** لم يكن طيلة حياته حتى هذا الوقت فى باريس، ولم يرتحل عن وطنه بولندا إلاّ فى رحلة قصيرة إلى روسيا ولم يكنْ بمقدوره أن يتعرف أو يشاهد ـ ربما فى نسخ مستنسخة لأعمال هؤلاء ـ أىَّ لوحة من لوحات هؤلاء الفنانين الذين أشرت إليهم آنفا.

وُلد **فويتكوفيتش** فى عام ١٨٧٩، وأتمنى ـ يستطرد **أندريه جيد** ـ أن تحتضن باريس هذا الفنان/ الوافد الجديد كما احتضنت من قبل فنانين كبار من وطنه بولندا أمثال: الشاعر **ميتسكيفيتش** والفنان الموسيقى **شوبان**!

هكذا سطر أندريه جيد بقلمه فى عام ١٩٠٧ مقدمته «كتالوج» معرض لوحات الفنان البولندى **فويتكوفيتش** بباريس.

لقد كان للنجاح الكبير الذى حققته أعماله فى المعرض الباريسى أهميته الكبرى فى حياة الفنان البولندى، ومثَّل لمستقبله الفنى أول ابتسامة أفصح له القدر عنها، ومنحته إيمانا بنفسه وشجاعة كانت روحه وكيانه فى أمس الحاجة إليهما. وعلى الرغم من أن بقاءه القصير فى باريس - فلم يتجاوز بضعة أشهر - كان مناسبة طيبة، وسعتْ من مدارك أفقه الإبداعى، ومنحته مادة جديدة لرؤية الشمس واللون بمنظور آخر. فاللوحات التى كان ما زال يبدعها جذبت عيون الناظرين منذ الوهلة الأولى. إن موهبة هذا الفنان ازدادتْ بريقا، مع أنه لم يغير - ولو قليلا - طرق إبداعاته، التى تراكمتْ منذ البداية لتمثل فنه فى لوحات، كانت آخر بصيص نور فى حياته: حيث توفى ولم يتعد الثلاثين من عمره، وبولندا كانت لا تزال تعزف لحنها الأخير فى قلبه الذى توقف فجأة!

هوامش

(١) يان ما تييكو - Jan Matejko [١٨٣٨ - ١٨٩٣]

اشهر ممثل لتيار فن التصوير التاريخى فى بولندا. كانت معظم لوحات تعبر عن تكوينات ضخمة ذات تعبير عميق يتميز بالملاحظة الواقعية للاشخاص وما يحيط بها، وتسجيل التفاصيل الدقيقة والمبالغة فى التعبير عن إيماءات الشخوص المرسومة.

(٢) آدان ميتسكيفتش: Adan Mickiewicz (١٧٩٨ - ١٨٥٥)

اشهر الشعراء البولنديين فى القرن التاسع عشر على الإطلاق. يعد واحداً من أهم الشعراء الرومانتيكيين. يؤكد الشاعر فى كتاباته على رؤيته لتجديد العالم والخروج به من مأزق عجزه، كان يكتب المسرح الشعرى. أهم مسرحياته على الإطلاق مسرحية (الأجداد).



الشعر:

لعل أول مـــا يلفت النظر فى القصائد التى تصلنا من الأصدقاء، هو أنهـا تصـدر عن رؤى وقناعـات فنيـة متبـاينة، فـهناك من يكتب من خلال البنية الفنية لقصيدة (الشعر الحر) بينما لايزال هناك من يتمسك بالقصيدة العمودية، وهناك فريق ثالث مستسلم لموجة قصيدة النثر دون أن يتـملك من الأدوات أو من عمق الثقافة، ما يسمح له بأن يضيف جديداً إلى النماذج المطروحة بغزارة فى السـاحة الأدبيـة، وهى نماذج متهافتة متشابهة فى الغالب، وقد آثرنا أن نضع بين يدى القارئ فى ديوان الأصـدقـاء بدءًا من هذا العدد مجموعة من القصائد تمثل هذه التيارات الثلاثة بالإضافة إلى نماذج تمثل الاضطراب الإيقـاعى والتداخل المشوش بين البحور حتى تتاح فرصة المقابلة والحكم، ويبقى باب النقاش مفتوحاً حول هذه التجارب وما تثيره من قضايا.

ردود خاصة

● الشاعر: **منتصر عبدالموجود حسن**
(الإسكندرية)

ليس هناك تجاهل متعمد لرسائلك، وإنما انتظرنا أن يصلنا منك ما هو أنضج مما أرسلته لغة وتصويراً، فما ذنب القارئ إذا نشرنا عليه كلاماً من نوع (الشمس التى تنفث حيضها الشبقى)!.

● الشاعر: **جرجس هلال لطفى**
(البلينا - سوهاج)

قصائدك لاتزال بحاجة ماسة إلى رؤية تنتظمها، ويبدو مما أرسلته أنك لاتعرف ما تريد أن تقول فعبارة مثل (لادموعى.. فحتى الموت ربيب الوطن) لايمكن أن تعنى شيئاً، وقصائدك بها عبارات كثيرة من هذا النوع.

● الشاعر : **محمد غريب**
(كوم حمادة)

الشعر التقليدى يحتاج إلى مهارة ومقدرة لغوية وموهبة مدربة، ولايمكن أن يكتب بهذا الاستسهال الذى يبلغ حد الاستهتار.

● الشاعرة : **عفت الرفاعى**
(عزبة البرج - دمياط)

قصيدتك (تنهدات للشبق) بها اضطراب عروضى فادح، فبعد أن بدأت ملتزمة بالإيقاع التفعيلى، أخذت تستسلمين لفوضى الإيقاع بشكل يوحى بأن السطور الموزونة قد جاءت هكذا عفو الخاطر؛ وهو ما لايكفى لإقامة التجربة الشعرية.

ديوان الأصدقاء

.. احتماليّةُ للاحتراق ..

شعر: صبرى عبدالحميد شاهين
(المحمودية - بحيرة)

● مزج أول ..

.. لماذا تمنيتُ أن يختفى القلب فى طائر..

لم يحطُ على الأرضِ قط..؟

آه .. كل الطيور تَحطُ ..

- تمنيت أن يختفى القلب ..

لكنّهُ .. لم يطرْ ..؟

(١)

.. راحلٌ في حليب - الصباح ..

- صباح يُطلُّ على القادمين -

.. تعودتُ أن تصطفى الطيرَ ..

.. حين يهز جفون الصبايا.. ويضحك..

.. عودتهن التبسمَ فى النوم ..

.. كنت الفتى اللايجىء .. الصباح العصىَّ البعيدُ ..

.. فمن تصطفيه ..؟

.. لعلك لا تصطفى الآن .. إلا .. سؤالك عنكَ .. ؟

(٢)

نمْ ..

.. تراك السماءُ / الميادينُ ..

فى صورة من عظامٍ ..

.. أُحلتْ لمن سوف يبقى من القوم .

.. قل أُحلتْ لكم فى المنامِ .. طعاماً ..

.. وظلاً لنجمٍ .. يُعيدُ إلى ما تراه ..

اشتهاءً .. لنوم جديد .. !

(٣)

.. سوفَ أحفرُ منحنى فى الرملِ ..

أبحثُ عن زمانٍ قادمٍ .. آوى إليهِ ..

فكم تعبتُ .. وعلمتنى الريح أن الرملَ

.. لا يسعُ التبسمَ ..

هل تناولنى التراثَ ..

لكى أفتشَ .. عن مكانٍ .. للجسدْ ..؟

(٤)

أنا .. والمدّ الفرحان سواءً ..

أنت تعريتَ .. ولم تلقك امرأةٌ ..

كانت تسكنُ فى شطِّ العينِ ..

تعريتَ .. ولم تفتحْ من صدركَ ..

إلا خوفاً يسكنُ فَيكْ ..

فهل أنت بعيدٌ .. عنكَ ..؟

أم امرأتُك ما عادتْ تَسكنُ ..

فى مَدٍّ .. تهواهُ .. ؟

(٥)

انت مفتتحُ الحكايةِ ..

سوف تصلى النارَ ..

يُدخلكَ احتماؤك بالوجوهِ ..

(اللاتراها) العُين .

/ أنت .. منْ بلغتَ سرَّ النار ..

للجسد المعذبِ ..

هل تُرى قامت قيامته العذاب ..

وصرت عصفورًا ..

يُباغتُ .. نشوةَ الحلُمِ ..

ارتطامَ الصوت .. بالصوت المباغتِ

دُلنى ..

هل أنتَ مفتتحٌ لخارطةِ السكونِ ؟!

أم .. لاحتمال الزلزلهْ .. ؟

● مزج اخير

كان الفتى نارًا ..

حين حَطَّ بجسمه على الأرضِ ..

احترق .. !

●

من قصيدة :

الهوان . . فى البوسنة

شعر: سليمان منصور

(قنا)

يا دواهى الأيام .. هيا خذينا
وادفعينا للحتف .. لا ترحمينا

فالفناء المحتوم .. عندى .. خير
من حياة الهوان .. فى العالمينا

كيف نحيا ؟ .. وقد بدانا .. علاة
فانتهينا .. لأسفل السافلينا

ورفعنا اللواء .. فوق الثريا
فإذا نحن فى الثرى .. مرغمينا

إن حزنى على كيان .. تردى
فجر الدمع .. أنهرا .. وعيونا

هذه أمة الجهاد .. استكانت
وزئير الأسود .. أضحى .. طنينا

وخيول الغزاة .. امست نعاجا
وصليل الأسياف صار .. أنينا

رضيت .. بالونى .. نفوس الرعايا
واستبد الخنوع .. بالحاكمينا

يا زمان الهوان .. مادا تبقى
من رصيد لديك ؟ .. سوف ترينا

جئت «والعالم الجديد» .. سراب
يخدعون الورى .. به .. أجمعينا

وولاة الأمور .. فينا .. رماد
يحتوينا الردى .. فلا يفزعونا

لا يردون كيد قوم .. أسروا
فى حنايا الصدور .. حقداً .. دفينا

أو يصدون ظلم باغ .. تعدى
وتمادى .. فــروّعَ الآمنينا

إنما امرهم .. شقاق .. وخُلْف
وصراع .. لبئس ما يصنعونا

القصة :

شُغلنا فى الأعداد الثلاثة السابقة - كما يعرف القراء - عن أصدقائنا كتاب القصة القصيرة، وإن كنا فى الحقيقة شغلنا بهم وليس عنهم؛ ذلك أن المعرفة السطحية السريعة، أو بالأحرى عدم المعرفة أصبح طابعا عاماً، وأصبح الناس يكتفون بالقشور دون الجوهر، مما فرض علينا أن نجهد أنفسنا لنقدم للقارئ أعداداً متميزة اعتمدنا فى مادتها على الأساتذة المتخصصين، ولعلنا بذلك نكون قد نهضنا ببعض الواجب الذى يتحتم على المخلصين من أبناء هذا الوطن القيام به.

وإذا كان هذا هو طابع الثقافة العامة اليوم، وإذا كنا لانستطيع أن نلزم القارئ العادى بأكثر من هذا، فإن على الكاتب، شاعراً كان أم قاصاً أن يزيد ثقافته عمقاً وأن يتعهد نفسه بالقراءة الجادة الموضوعية المتنوعة فهذه هى الروافد التى ستصب فى نهر إبداعه بعد ذلك.

هكذا تراكمت لدينا مجموعة هائلة من القصص سنحاول مناقشة بعضها، حسب المجال المتاح لنا:

من يرسم الخارطة

محمود أحمد على

الشرقية

نبدأ بهذه القصة لأنها تشير إلى المشكلة التى لمسناها فى البداية، فالصديق محمود يرسل لنا مع قصته صورة شخصية، مما يجعلنا نتساءل: هل هو يرى مجلة إبداع مجرد رؤية وليس يقرأها؟ هل وجد أننا ننشر صوراً حتى لكبار الكتاب؟ أم أنه يمر على الصفحات مرور الكرام ليرى اسمه؟ هذه واحدة، أما رسالة الصديق محمود فيقول فى بدايتها «لقد تفضلت وأرسلت لسيادتكم من ذى قبل بقصتى التى تحمل عنوان اغتيال قلم، وهى محاولة للوقوف ضد تيار الإرهاب أجبنى بالله عليك هل لم تصل إليك أم أنها فقدت كما فقدت عمرى كله فى كتابة القصة القصيرة؟»

إنها رسالة تستحق التأمل، ودعنا من أن الرجل «تفضل» وأرسل إلينا قصته، فصورته التى أرسلها مع القصة صورة شاب لم يتجاوز العشرين، فكيف «أضاع عمره فى كتابة القصة القصيرة؟ أما «اغتيال قلم» فهذا هو ما نريد أن نحذر الأصدقاء من الوقوع فيه.. إن الوقوف ضد أو مع أى شىء يتطلب فى البداية معرفة عميقة بالموضوع حتى لاتكون القصة خطبة مباشرة يمكن أن تكون خطبة جيدة ولكن لن تكون قصة أبداً.

أما قصة الصديق محمود الجديدة فتقع فى كل هذه الأخطاء، وهى عن بنت صغيرة تريد أن ترسم خريطة لفلسطين، ويرتفع فى القصة صوت الوعظ الذى يصم الآذان..

ماذا نقول للصديق محمود بعد كل هذا؟ سنعيد النصيحة القديمة: «عليك بالقراءة» ونضيف إليها «والتواضع ».

الوردة الحمراء والوداع الأخير

ابتسام كمال عبدالهادى على

الدقهلية

تلفق الصديقة ابتسام فى قصتها هذه أحداثاً لايمكن أن تقع وليس لها مبرر فنى، فبطل القصة - وهو رجل - تصله رسالة من إحدى صديقات المراسلة، لم يرها بالطبع لذلك فهى كما تقول فى رسالتها ستمسك وردة حمراء وتنتظره فى محطة القطار الساعة التاسعة، والمشكلة أن صاحبنا معه موعد مع الفتاة التى يحبها فى التوقيت نفسه فماذا يفعل؟ ذهب لصاحبة الوردة «فإذا بفتاة كثيفة اللحم» ثم «تقذف

بالوردة الحمراء خارج القطار فتقع على قضبان الحديد ثم ترزع شباك النافذة فى وجهى وينطلق القطار» ليس هذا فحسب وإنما «وإذا بى أفيق من هول المفاجأة على طلقة رصاص».

إن هذا التلفيق تقف وراءه المسلسلات التافهة التى شاعت هذه الأيام،ولا نحدث الكاتب عن اللغة وسلامتها وتركيب الجملة العربية بل والأخطاء الإملائية.. فهذه قصة أخرى.

الموعد الأبدى

احمد شومان
العجوزة

هذه القصة مكتوبة بأسلوب جيد وبريئة من الأخطاء القاتلة، ولكن هذا وحده لايكفى.. فالكاتب يقص علينا انه ذهب إلى صديقة فى المستشفى فوجده يحتضر.. هذا هو كل شىء..

ونقول للصديق محمد حاول مرة أخرى

احتقان - ذات يوم - الشىء المجهول - اللعبة..الخ

ممدوح رزق
المنصورة

هذه بعض القصص التى أرسلها إلينا - أمطرنا بها - الصديق ممدوح رزق، وقد اخترنا له قصة «اللعبة» لتنشر فى هذا العدد، ولكن هذا لايعنى أن قصصه كلها جيدة.. ومشكلته فيما نرى هى هذه القصص الكثيرة التى يكتبها.. وعليه أن يتريث لأن القصة تجربة تحتاج إلى وقت طويل لتبدع.

وإلى لقاء متجدد أيها الأصدقاء.

●

الصمت

منى سعيد أحمد
سفاجا - كلية التربية بقنا شعبة التعليم الاساسى

منذ لقائهما الأول والصمت البادى فى عينيها بقلقه.. همساتها القليلة... صوتها الخفيض.. وردودها الحائرة لا تسمن ولا تغنى من جوع..

أحيانا يتهمها بعدم الصراحة وأحياناً يتهمها بالغموض وله العذر.. كل العذر ولها لو يدرى الف الف عذر!!

وهو لا يفتأ يتساءل..

لم يا صغيرتى؟ لم كل هذا الصمت المستمر؟

وبعينين لا تدرى أيلمح ترقرق الدمع فيهما أم لا.. تجيب الصغيرة التى تحتاجه أكثر مما تحبه وتحبه أكثر مما يحتاجه هو من الحب..كان كلما تساءل.. همست دون همس.. أحتاجك.. كن دائماً بجوارى تحمل صمت ولا تسأل..

تلمح نظرات الحيرة فى عينيه وتهمس... أقسم لك أنى.. وهذا ما يعذبنى! أيعقل هذا ياسيدى؟!

أظل انتظرك.. طوال عشرة أعوام أحلم بك.. أتمنى لقاءك.. طيفك الحنون كان دائماً آخر ما أغمض عليه جفنَّى الذابلين..

وكانت كلما سالت دمعاتى وما أكثر ما سالت تخيلتك قادماً نحوى تجففها بكل ما يحمل قلبك من شوق ولهفة وأغمض عينى وأجدك فى ظلمتى تمد يديك يحتضنان يدى.. أشعر بدفء غريب..

وأهمس.. أحبك.. وأروح فى سبات عميق.

أيعقل بعد كل هذا؟ أن أخافك بعد أن رأيتك حقيقة تتحرك أمام عينى!! ولم أكن أدرى أنك أت.. وأن الصبح آت.. ولم أكن أدرى.. (تهمس) وهو لا يدرى!!

راحت تعاتب نفسها كلماجلست وحدها للحظة..كلما أغلقت عليها باب حجرتها الباردة دوماً وتلحفت بغطائها الذى لايدفئها أبداً.. وتنهض فجأة وشئٌ ما يعذبها..

ترسم له صورة ثم تمزقها!!
كانت ترى فيها ذلك الذى أحبته قديماً فاعتصر قلبها بأصابع قاسية وكان قلبها مازال صغيراً لا يحتمل..
ورأت فيها صورة ذئب غرس أنياباً سامة فى شرف سبعة عشر عاماً قرأتها سطوراً عارية ساعة غروب..
ورأت ورأت وخافت عندما تخيلت!!
وبدون أن تدرى راحت تمزقها.. وبقدمين مرتجفتين داستها.
كان الكون من حولها يدور تمسك بفرشاتها ولوحتها ترسم له صورة أخرى تحتضنها وترقص.
ثم تبكى.. ثم تغنى.
عندما تتذكر كلماته الحلوة.. دفء انفاسه.. تتذكر شيئاً ملائكياً يترقرق فى عينيه عندما يسألها بلهفة: ما بك؟
تتذكر وتتذكر..تبكى وتهمس..
أحبك وأخاف منك أحبك لأنك أنت..أنت!!
وأخاف منك لأنك رجل!!
رجل طلق زوجة زعم أنه سيظل عمره لها..
وذاك الذى أحبته فنانة بصدق ولم يكن حديثه المعسول معها غير لهو وخداع..
تستند برأسها على جدار.. تهمس من بين دموعها أحبك.. أحتاجك.
فاحتمل صمتى.. وضمنى طويلاً طويلاً..
واثبت لى، حاول أن تثبت لى عكس ما أخشى.
وبأصابع مرتجفة مزقت الصورة إلا أنها انكبت على أرضية الغرفة تلملم اجزاء كل صورة على حدة.
التقت عيناها بصورة عينيه.. حاولت أن تقترب منهما أكثر وأكثر.
شئ ما فيهما جعلها تتمنى لو غيرت فرشاتها وكل ألوانها!!

•

اللعبة

ممدوح رزق
نادى الأدب ـ المنصورة

لا أدرى لماذا ظللت مشدوها.. أحدق فى تلك القطع الصغيرة المتناثرة على أرضية الغرفة..انتزعنى بكاء طفلتى المكتوم.. التفت.. كانت تدفن رأسها الصغير فى صدر والدتها التى راحت ترمقنى بنظرة عتاب.. للحظات لم أستوعب ما حدث.. عندما جاءت طفلتى تحمل لعبتها الصغيرة.. كانت اللعبة على هيئة حصان يمتطيه فارس بيده سيف صغير.. يبدو أننى لم أحسن التحكم فى أعصابى عندما طلبت منى رؤيتها.. انفرطت فجأة تلك اللحظة التى أمسكت فيها بالحصان وفارسه وألقيته أرضا لاعنا تلك المأفونة التى جاءت تشغل رأسى بالتفاهات وقت العمل.. ألا تملك قليلا من النظر كى تستطيع أن ترى كم المستندات الذى يحيط بجسدى وتلال الأوراق الغارق فى مراجعتها.. هل أستطيع أن أجد وقتا لمثل هذه الأشياء.. يبدو أننى قد تسرعت بحكمى المتعجل.. لا بأس.. فلتذهب أوراق مستندات العمل للجحيم لابد من شراء لعبة جديدة مماثلة أصالح بها طفلتى.. توجهت للشراء.. لايشغل تفكيرى سوى طفلتى الحزينة على لعبتها.. وقت طويل حتى اهتديت لنفس اللعبة.. أعود عودة الفاتح الظافر.. تستقبلنى الطفلة.. تحتضن لعبتها الجديدة تطبع على خدى قبلة رقيقة.. أشعر بالرضا التام بداخلى.. يمكننى مواصلة العمل بذهن أكثر صفاء.. لا أشعر بالوقت الذى ابتلعه أفق الليل.. لم ينجز العمل بعد.. يمكننى تكملته غدا.. من الغريب.. عندما أويت إلى فراشى.. رأيت فى المنام..



نحت للفنان حليم يعقوب
من معرضه الأخير بقاعة إكسترا بالزمالك

العدد الخامس • مايو ١٩٩٥

رسالة إلى الشعراء : مصطفى ناصف

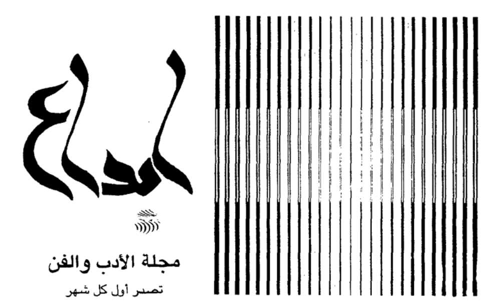
نار الآلهة (قصيدة)
علي جعفر العلاق

في حضرة النسر (قصة)
فؤاد قنديل

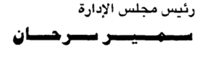
فضاءات (قصيدة)
محمد سليمان

رماد (قصيدة)
محمود نسيم

سالى سكر (قصة)
أحمد الشيخ



رئيس مجلس الإدارة



رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازى

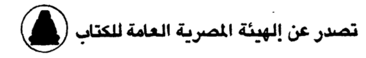
نائب رئيس التحرير

حسن طلب

المشرف الفنى

نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ــ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ــ الأردن ١,٢٥٠ دينار ــ الكويت ٧٥٠ فلس ــ تونس ٣ دينارات ــ المغرب ٣٠ درهما ــ البحرين ١,٢٠٠ دينار ــ الدوحة ١٢ ريالا ــ ابو ظبى ١٢ درهما ــ دبى ١٢ درهما ــ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة ● مايو ١٩٩٥ م ● ذو الحجة ١٤١٥هـ

هـذا العـدد

الغلاف الأمامى الفنانة الفرنسية سارة فيام

■ الافتتاحية:

■ الدراسات

■ الشعر

■ القصة :

■ المتابعات :

■ الفن التشكيلى :

■ تعقيبات :

■ الرسائل :

إسقاط الجنسية عمل همجى
لكن الحصافة مطلوبة من المثقفين

حينما سمعت نبأ إسقاط الجنسية عن الشاعرين العراقيين الكبيرين **الجواهرى والبياتى**، ومعهما **سعد البزاز** وهو صحفى شاب، سارعت إلى الهاتف أنادى صديقاً لى من أهل الأدب والقانون، أدعوه لمشاركتنا فى التنديد بهذا العمل الهمجى.

لكن صديقى العزيز سألنى سؤالاً ذكرنى بأننا منذ البداية مختلفان. قال: هل قرأت النبأ أو سمعته بنفسك؟

أجبته : لا. وإنما نقله لى بالأمس بعض مندوبى الصحف. ولا أظن أن هناك ما يدفع هؤلاء أو غيرهم إلى الكذب علىّ وعلى الأدباء العراقيين الثلاثة وعلى الحكومة العراقية فى وقت معاً.

وليس سراً أن أكثر المثقفين العراقيين ليسوا على وفاق مع النظام العراقى الحاكم. ونحن نعرف أن مئات من الكُتّاب والشعراء والفنانين وأساتذة الجامعات العراقيين يعيشون فى المنافى العربية والأوربية والأمريكية منذ أواسط السبعينيات، حين قرر **صدام حسين**

أن ينفرد بالسلطة انفراداً تاماً، فعصف هو وزبانيته بكل من قَدَّرَ فيه المعارضة ولو كانت هاجساً فى الضمير. إبتداء من حلفائه البعيدين إلى رفاقه الأقربين. ففر من جديد مَنْ استطاع الفرار من المثقفين العراقيين الذين شردهم من قبل طغاة آخرون تتابعوا على حكم العراق طوال الخمسينيات والستينيات، حتى انقلب عليهم **صدام حسين** وسار على دربهم طوال السبعينيات والثمانينات، وهو لا يزال ماثلاً فاعلاً حتى الآن.

ولقد سمعنا أول ما سمعنا بالشاعر **الجواهرى** وهو لاجىء فى مصر أوائل الخمسينيات، ثم وهو لاشىء فى سوريا بعد ذلك بقليل، حتى انفجرت الثورة فعاد عودة الأبطال الظافرين، ليستقر فى بغداد أعواماً قليلة تغير بعدها النظام واشتعلت الحرب الأهلية، فآثر **الجواهرى** حياة المنفى، حتى دُعِى فى أواخر الستينيات للعودة إلى بغداد فعاد، إلى أن صاح به الصائح من جديد: **انج سعد، فقد هلك سعيد!**

والجواهرى الآن فى الرابعة والتسعين من عمره على أقل تقدير. وربما كان فى السابعة والتسعين حسب أقوال أخرى. فلو صحت هذه لكان من واجبنا أن نستعد من الآن للاحتفال بعيد ميلاده المئوى فى حياته، كأنه قد حقق لنفسه الخلود بالجسد والروح معاً دون أن يُقَصر مع ذلك فى حقٌ نفسه ، فقد عاش حياته ـ مد الله طويلاً فى عمره ـ ولا يزال بالطول والعرض، وإن قضى ثلث عمره منفياً!

ومايقال عن **الجواهرى** يقال عن **البياتى**. **فالبياتى** هو أشهر منفى فى تاريخ الشعر العربى كله منذ امرىء القيس حتى الآن. وقد ظل **البياتى** يتنقل منذ أواسط الخمسينيات بين دمشق، والقاهرة، وموسكو، وبيروت، وعمّان. حتى مدريد التى قضى فيها عدة سنوات يعمل فى المركز الثقافى العراقى، لم تكن هى أيضاً إلا منفى اختيارياً. باستطاعتنا أن نقول إن **البياتى** منذ كان فى الثامنة والعشرين من عمره فى منفى دائم!

لماذا إذن يداخلنا الشك فى نبأ إسقاط الجنسية عن هؤلاء الشعراء ء والأدباء، وسيرتُهم وسيرة زملائهم مع حكام العراق تجعل النبأ مقبولاً وتدفعنا لتصديقه دون تردد؟ ولقد أعفتنى الصحف ـ التى نشرت الخبر وعلقت عليه ـ من مؤونة إثباته، فعدت أتصل بصديقى العزيز أطلب منه أن يكتب لنا رأيه، فعاد يسألنى:

ـ هل وصلك نص المرسوم؟

سألته:

ـ أى مرسوم؟

قال:

ـ مرسوم إسقاط الجنسية عن هؤلاء الأدباء. فما دمت تريد أن أكتب رأياً موضوعياً، فلابد من قراءة نص المرسوم، لتعرف المادة القانونية التى تأسس عليها القرار، والأسباب التى دفعت لاتخاذه، ونتمكن من مناقشتها.

لقد ذكرت الصحف أن سبب إسقاط الجنسية هو مشاركة الأدباء الثلاثة فى مهرجان ثقافى تقيمه المملكة السعودية فى الربيع من كل عام. ونحن نعلم أن العلاقات بين العراقيين والسعوديين لا تزال منذ حرب الخليج متوترة، ولا يزال جيران العراق يطالبون حلفاءهم الغربيين بتأديبه، وإحكام الحصار حوله أملاً فى أن يثور العراقيون على رئيسهم ويخلعوه. لكن الذى حدث أن **صدام حسين** ما زال يقبض على السلطة حتى الآن بيدٍ من حديد، أما الذين أَضَرَّ بهم هذا الحصار الطويل وأنهكهم وأذلهم فهم المواطنون العراقيون الذين أصبحوا فى هذه المحنة سواء، لا فرق بين أغنيائهم وفقرائهم، ولا بين علمائهم وجهلائهم فيما يعانون من نقص الضروريات والانشغال بها عما يشغل غيرهم من العراقيين المقيمين فى الخارج.

وإذا كات النتائج المادية للحصار هى التى تهم العراقيين الآن، فمن المنطقى أن يلقوا الجانب الأكبر من المسئولية على عاتق جيرانهم الذين يضيقون عليهم الخناق، وربما وجد **صدام حسين** من يتعاطف معه من الفئات العراقية المضطهدة، لأنه ما زال قادراً على تخويف جيرانه، فإذا كان المنفيون من المثقفين العراقيين يترددون على هؤلاء الجيران ويقبلون دعواتهم، فمن المنطقى أن يستغل ذلك **صدام حسين** للإيقاع بين العراقيين ومثقفيهم.

قلت لصديقى العاقل:

ـ ماذا تريد فى النهاية أن تقول؟

قال:

ـ من واجبنا فى كل حال أن نندد بقرار إسقاط الجنسية عن هؤلاء الشعراء الكبار، فالجنسية حق من حقوق الإنسان لا يقل جوهرية عن حقه فى الحياة، بل إن الإنسان لا يستطيع أن يمارس حقه فى الحياة إلا من خلال ممارسته لحقه فى الانتساب إلى وطن وجنسية، ومن واجبنا كذلك أن نتضامن مع هؤلاء الشعراء فى نضالهم لإنقاذ وطنهم من الطغيان والبؤس والتمزق، على أن يكونوا من الحصافة بحيث لا يُمكّنون أعداءهم من تشويه موقفهم والتشكيك فى نُبل مقاصدهم.

وفى اعتقادى أن هذا كلام معقول.

نار الآلهة

« إلى جمال حمدان »

نركضُ خلف نارك الخضراءْ
نصْغى إلى رمادكَ الأخضر: يستحيلُ قبّةً
من الشذا، أو شفقاًمن صلوات الماءْ
كيف انتَشرتَ فيِ مرايا العشبِ؟
أىُّ غيمةٍ ريّانةٍ أنتَ؟
انطفأتَ ساطعاً:

رائحة الرماد عبقريةٌ
تحترقُ
سئمتَ من تاريخنا البطيءِ؟
أم سئمتنا؟
يا جرساً أسرعَ من رياحنا ينطلقُ



كيف انتشَرْتَ

فى مرايا الريح؟ كلُّ عشبةٍ

تُصغى إلى نيرانك الغضَّةِ

كلّ عشبةٍ تهرب من رمادنا الخاملِ:

لا مجدٌ

ولا خطيئةْ

تركتنا لنارِنا البطيئةْ..

صنعاء

مصطفى ناصف

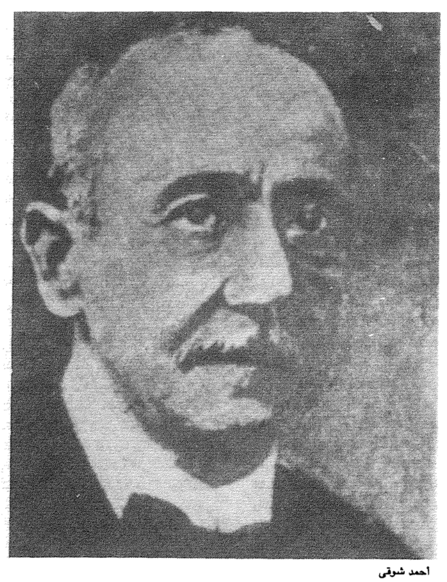
رسالة إلى الشعراء

كان رواد النهضة الادبية يتأملون كثيرا فى مغزى الاحتكاك بين العالم العربى وأوروبا. كان تطلعهم إلى الشعر جزءا من تفهم الصلة بين الشرق والغرب. عنى الرواد بالبحث فى آثار هذه الصلة ودوافعها وماتقلب عليها من أطوار . كان الأدب بعبارة أخرى هو التفتح على الآخرين ، واستئناف الصلة الخصبة المنتجة .

وكثيرا ما اقترنت حركة الأدب بحركة العلم اقترانا يلفت النظر إلى فكرة استقلال الأدب التى طفت على الساحة فى وقت متأخر. ربما كان هذا الاستقلال عائقاً يحول دون الاهتمام بنهضة كلية شاملة . النهضة الشاملة هى مرمى الأدب وهدفه . ولم يكن من المتوقع فى هذه الظروف أن ينفرد الأدب نفسه وأن يكون له سلطان يتفرد به . إنما سلطانه هو الإسهام فى بناء وعى قومى ، والوعى القومى تصنعه الريح التى هبت علينا من الماضى والحاضر . كان الرواد يفكرون فى تجديد شباب المجتمع . لم يكن الرواد دعاة الشعر وحده ، ولا كانوا عبادا للأدب من دون الثقافة العامة . كانوا ، على الأرجح ، خداما لفكرة الحيوية أو البعث.

وكان البعث فى مظهره الأساسى هو الحرية التى يوقد شعلتها الإحساس بالمسئولية . كانت المسئولية والفعالية والحرية هى الأقانيم التى تقيم النهضة والديمقراطية وتحرير الفرد ، وتفتح السبيل أمام الوعى بعد زوال معوقاته السياسية. . يجب الا ننسى قط أن الأدب كان منظورا إليه فى سياق ثقافى واسع . كان هذا السياق هو الغاية فى معظم الأحيان.

يقول بعض الناس الآن إن الرواد لم يقرءوا الأدب قراءة دقيقة عميقة، يقولون لقد توزع نشاطهم ، وعنوا بحركة الفكر العامة أكثر من عنايتهم بالأدب . لم يكن الأدب عندهم خالصاً للأدب ، أو خالصاً لما نسميه القراءة . رب حق أريد به باطل . بعض المشتغلين بالأدب لا يتمتعون بذاكرة قوية ، ولا يحبون فكرة التاريخ ، ولا يحفلون بفكرة الوعى القومى ومشكلة التنوير وأبعادها . يحفلون بما نسميه النص وعبادته ، وتقليب



أحمد شوقي

النظر فيه من هذا الوجه أو ذاك . ولكل جيل ما يشغله ، لكن من واجبنا أن ننظر في هذا الفرق نظرة عادلة . لننظر إلى العواقب التي يمكن أن تنجم من إهمال الحياة الثقافية ومغزاها واتجاهها وعلاقاتها المتشعبة المتآزرة طورا والمتدابرة طورًا آخر . كيف نلوم روادا جعلوا همهم تمحيص العلاقة الثقافية بيننا وبين الغرب من ناحية وبيننا وبين تراثنا من ناحية ثانية. كيف نلومهم إذا حفزوا قومهم إلى ملاحظة العلاقة بين السلوك العملي السياسي والتأمل العقلي . كيف نلومهم إذا حذروا قومهم مغبة الانغلاق على النفس واجترار الماضي ، وعبادة الأسلاف ، والتنكر لحيوية الحاضر الذي ينبغي أن نشارك في صناعته.

على هذا النحو كانت فكرة التبادل الثقافي تهيمن على عقول الرواد ، واختلط حلم البعث على الدوام برؤية الآخرين . كان الانبهار والحلم عائقين لا يمل الرواد من التنبيه إلى آثارهما وبواعثهما أيضاً .

يجب أن نرى الأدب في إطاره الحقيقي الذي يغفله بعض الدارسين . إذا لم يكن الأدب مجرد حاشية فليس في الوقت نفسه شاذا نافرا لا يعمل إلا لحسابه الخاص . يجب أن نذكر هذه الملاحظة القديمة . وأن تتسع صدورنا لإعادة النظر في مغزى النهضة الأولى . يجب أن نتبصر فيما عنى الرواد من علاقة الأدب بالثقافة في مجموعها . أليس هذا هو ما ينقصنا الآن . أليس العكوف الشديد على النص بمعزل عما سواه هو مظهر اعتزازنا أو مظهر ما يمتدحه قوم وما يرتاب فيه آخرون. وليس أدل على ما نقول من نبرة البهجة التي نلمسها عند الرواد إذا تحدثوا عن تغيير الوعي . وارتبط هذا التغيير بداهة بالصلة المنتجة والتفتح على آفاق ثانية . يجب أن نستعيد إلى أذهاننا الموقف العاطفي الذي عبر عنه الرواد كلما ذُكر الميلاد الجديد وكشف الشخصية.

لم يكن الأدب أو الشعر خالصا لنفسه ، كان جزءا من رسالة أوسع قد تسمى أحيانا باسم مثير هو تحريك النفوس . وما لنا ننسى ابتداع كلمة الثقافة نفسها، وإشارتها إلى الصقل والتهذيب ، وتصفية الطبع وتنقية الذوق. هذا المعجم الذي نراه في كتابات الرواد . كانت الثقافة حركة حميمة إلى النفس لا تخلو من اضطراب أثير . تحريك النفس هو هم الرواد لا الفتنة العابدة لنص من النصوص . ومن الممكن أن تنشأ عادات خاصة تلائم هذه الفتنة ، ولكنها عادات لن تكون عاقبتها القريبة هذا التأثير الذي يسمونه ، كما سمعنا ، تنشيط النفس ، وحرصها على أن تجرب وتتطلع . لم تكن هذه النفس، على خلاف ما يزعم بعض الناس ، فردية منطوية ، فقد هوجم الانطواء في كل مظاهره كما رأيت ، واقترنت حركة النفس بالتأمل الشخصي ، واقترن النضج بملاحظة العقبات. وفي هذا الجو الفريد نظر إلى التثقيف في ضوء البطولة، وحاول الرواد ترسيخ العلاقة بين المثقف والبطل.

لكننا ننسى الكثير . نجيد الانسلاخ من الآباء ، وربما يأخذنا الغرور ، فنسبغ فضلا عميما على أنفسنا ، ولا نمل من ذكر ما استدركنا على هؤلاء الآباء . لا نمل من الانفصال المر. ومهما يكن فقد أنسينا أن صلة الرواد كانت متميزة من صلتنا نحن الآن . نحن الآن نميل إلى ما يسمونه النقد الأدبي الضيق . وهم أكثر ميلا إلى النقد الثقافي . الأدب أحد صناع الثقافة . الأدب جزء من مجموع حمى الفكر والقلب والعاطفة التي يذكرها الدكتور محمد حسين هيكل في حنان (1) . الأدب عند الرواد يتميز ، ولكنه لا ينفصل عن مجموع ما يصنعه الأطباء والمهندسون والصناع والقادة. كان الأدب مفتوحا لا نظاما مغلقا. يتمتع الأدب بحريته حقا ، ولكنها ليست حرية الفوضى والفضاء والفيض . تلك الكلمات التي تذكر كثيرا في الشعر المعاصر . حرية الأدب هي حرية التماسك والمشاركة والتخلي عن جوانب شخصية ضيقة من أجل جوانب ثانية أجل . الأدب - عند الرواد - يصنع الذين لا يحترفون ولا ينتمون انتماء مباشرا إلى الثقافة الأدبية.

الأدب جزء من حساسية كبرى ، حساسية كشف ظلمات طويلة المدى . لذلك تتبعوا ما طرأ على النفس العربية من عوائق ، ووقفوا عند تقلباتها وصراعها مع الحرية والفعالية .

كيف كان النور أولاً لمعا ضئيلة ، وكيف نما فى إصرار مهما يصادف من العثرات . شغل الرواد الأدباء بحياة المجموع ، ومضيه إلى الأمام أنا وإلى الخلف أنا . هكذا لم يكن يفهم النص الأدبى فهما ضيقا يجعله منافسا خصيما تحكمه قوانين خاصة لا تعبأ بغيرها من القوانين . ما كان هذا ليخطر لقوم تخصصوا فى علم الاجتماع والقانون والنظم السياسية والرياضة ، وعنوا ، من خلال الاهتمام الرحيب ، «بالفقه» وتجدده وحياته وصلته بالمجتمع.



طه حسين

لا أحد الآن يذكر فى مقام الحديث عن الأدب حياة الفقه الإسلامى . لقد انفصل فى عقولنا هذا الفقه كما انفصل الأدب . إن العناية بمجموع الثقافة وطابعها العربى الإسلامى المستنير كانت تحرك عقول الرواد من الداخل . وكان من حق الفقه المزدهر أن يتطلع ، إلى حد ما ، إلى بعض مايصنعه الأدباء . هناك قوم يتصورون أن الرواد وقعوا فى هوة الدراسة التاريخية للأدب . هذا سرف مبين ، عناهم أن يتطلعوا إلى إشعاع الأدب ومكانه ، وعناهم أيضاً التطلع إلى النسيج الحيوى لثقافة الأمة . إذا نافس الأدب غيره من ألوان الثقافة فإنه أيضاً قد يضحى بشىء من نفسه لخدمة نظام أوسع . كان المحرك الأساسى للنظر إلى الأدب هو الوجه الثقافى النامى للمجتمع ، لا تستطيع الملاحظة الأدبية إنشاء أو شرحا أن تتباهى - دائما - بالانغلاق والعلو.

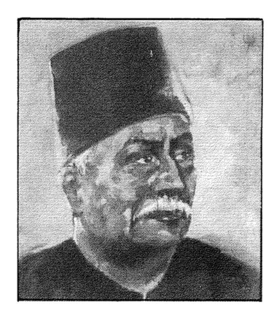
والأمر بعد هذا يسير ، فقد كان ما يوصف به الشعر يشبه من بعض الوجوه ما توصف به الثقافة كلها . فإذا أردت أن تصف الشعر قلت إنه ناضج قوى . نحن نسعى جميعا إلى أن نفكر تفكيرا أكثر نضجا وقوة . قد يروعنا أحيانا سجع لطيف متمكن ، وقد نتأمل فيه تأمل مقدر عطوف ، ولكن هذا لا يحول دون ملاحظة حركة الثقافة العصرية ومطلبها ، وبعبارة أخري يلذلنا أن نخرج في لحظة ما من قبضة المطالب العامة التماسا لشىء من الشذوذ والتفرد ، ولكن الإعجاب بالتفرد صناعة الهواة ، والنضج المعترف به موصول بأهداف المجتمع ، ومستقبله ، وعثراته ، ولحظات حرجه.

لقد قلت من قبل إن حركة الأدب كثيرا ما عطفت على حركة العلم ، والآن أقول إن حركة الشعر المتميزة قدتداعت فى ذهن الدكتور **هيكل** مع حركة الفقه الإسلامى [٢] ، فإذا عرض الدكتور **هيكل** لما يسميه الظلمات التى عاشت فيها الثقافة العربية زمنا لم تفته الإشارة إلى ما أصاب علماء الفقه الذين كنا نفخر بهم . فتر نشاطهم وفسد نتاجهم . كل هذا مغزاه واضح . لا يستطيع امرؤ يعنى بالشعر والأدب أن ينزوى على نفسه ، ولا يستطيع أيضا أن يجعل الأدب تابعا ضئيلا . أكبر الظن أن الرواد تصوروا نوعا من الجدل بين الأدب وغيره من ألوان الثقافة . لنحذر الغلو، فالرواد لاحظوا حياة الأدب الخاصة ، وهم قد عنوا بالأدب أكثر من عنايتهم بغيره. الرواد هم الذين أعادوا كشف الأدب من حيث هو فعالية لا تشتبه بغيرها ، وهم الذين حاولوا تصور إطار ثقافى من هذا المنطلق نفسه . وبعبارة أخرى كان واضحا فى أذهانهم مغبة الفصل بين الأدب وثقافة المجتمع.

كـان الحـرج دافـعـا يجب تذكـره إذا تحـدث الرواد عن الـنضـج . لا شـك ارتبـط الأدب بفكرة التغيير نحو الأفضل . إن الذين يعبدون الشذوذ أو التفرد قل أن يفكروا فى مصير المجتمع الذى أرق الرواد . كـانت رداءة الشعـر قـرينة التأخر أو الكسل العقلى . التخلف عن تذوق الأدب لا يكاد ينفـصل عن أى تخلف آخر فى حركة الفكر.

كانت الثقافة مجموعا مترابط الأجـزاء يؤثر بعضـه فى بعض . وكانت التجـربة الحـية بحيث لا تعرف دون إطار أو نظام . وكان البحث عن المستقبل عملا صعبا مطلوبا ينطوى على ضـروب من النشاط ربما لا تظهر على السطح . قل إن استقلال الأدب لم يكن كل شىء . كان مقدمة وحافزا لحركة جياشة أعمق يسهم فيها صناع الأدب وشراحه . ولكن نقاد الأدب الآن يتعففون مع الأسف عن أشياء كثيرة . يريدون ما يسمونه نقدا نقيا مطهرا من الشـوائب ، والعـوالق ، والعدوان المستـتـر .إننا بحاجة إلى أن نفهم فـهما أفضل ما نصنعه . ألا يمكن أن تكون رسالة الرواد تبصرة وعظة من بعض الوجوه.

فى هذا النطاق كان من الطبيعى أن يذكر الدكتور **هيكل** فى مقام الحديث عن شعر **شـوقى** الصلة بالغرب ومدافعة التخلف الموروث عن المماليك ، واستبدادهم . كان يحرص على ذكر بواعث القلق الأسـاسـيـة ، وكان القلق السـيـاسى مقدمة قلق أكبر أو محركا له . كانت كلمة الاستبداد حساسة لأنها تذكر بغوائل الفكر . كان من الواجب تمحيص روافد الحركة الثقافية على اختلافها ، كان ملحوظا أمر الصلة بين



حافظ إبراهيم

النظر والعـمـل ، بين التـجـربة والنظام ، بين البطولة الفـردية وخدمة الجماعة ، بين حياة اللغة والتبصرة باحتياجات المجتمع، بين المقـومـات الأصليـة ورياح التـغيير . كان هذا كله أرب قوم نذروا انفسهم لأهداف لا تتحقق فى جيل واحد ، ولا تنجو بحال من اللبس والاستدراك . ولو كان الرواد يشغلهم ـ فحسب ـ النص الفاتن المفرد لأعجب بهم قوم غير قليلين ، لكن الرواد كـانوا أمناء لحـركـة التـاريخ . كـانوا صناع حياة تؤثر فـيهـا اللغة والأدب ، ولكن صنع الحـيـاة وصنع اللغة أمـران يتمـايزان . إن اللـغة حين تلفت إلى نفـسـهـا تكاد تقـوم بوظيفة من وظائف الإعلاء التى يحتاج إليها المجتمع .

إن باحـثين غيـر قليلين يزعـمـون أن الرواد خلطوا بين النص والتاريخ . أحب أن أقول : «من ذكاء المرء أن يقدر ذكاء الآخرين» . والقضية واضـحـة ، فقد كان الرواد مبدعين لا ناشرين يقتـاتون من النقد والكلام عن الأدب . كـان الدكتور **هـيكل** دارسا متخصصا فى القانون . القانون يصدر عن حاجة المجتمع ، وينظم هذه الحاجة . لكن القانون «لا يساوى» حركة المجتمع إن أعـجبتك هذه العبـارة . وقل مـثل هذا فى الشعر . يرى الدكتور **هيكل** أن **شـوقى** ينفعل باعتبارات اجتماعية ، ودينية ، وسياسية ، ولكنه يقول قولا لا شائبة فيه من الغموض إن الشعر ينظم هذه الاعتبارات أو يهذبها . كيف تم هذا التهذيب . هذا ما عنى الدكتور **هيكل** .

إن الذين يعنيـهـم أمـر اللـغـة الان لا يفكرون فى قـراءة الرواد، ، ولا يتصورون الحاجة إلى تفهم اللغة بطريقة أخرى.

كـــان من المهم عند الرواد أن يكون الشعر إشباعا لحاسة الانتماء . حقا إن الشعر ينطوى أولا على الولاء للغـة ، لكن هذا الولاء يهز بالضرورة ولاء لشىء من خلال اللغة . الولاء للغة ينبع ـ عند الرواد ـ من حاسة قومية . لا يقولن أحد : إننا إذن نوشك أن نقع فى الدعاية ، وإلا سمينا كل ولاء نبيل دعاية . اللغـة نشاط خاص . لا يجادل فى ذلك الرواد الذين هم شعراء أو كتاب مبدعون . ولكن اللغة ، كأى نشاط آخر ، يفضل بعضه بعضا . كيف نقضى فى أمر اللغة بمعزل عن معيار ثقافى . لا شك كانت اللغة بؤرة تصهر منازع الرؤية وكانت العاطفة الناضجة مظهر تلاقى هذه التيارات وتفاعلها.

عباس محمود العقاد

وفى وسط الاهتمام الجماعى بقضية النمو الشائكة يلتمس الشعر لحظات من التخفف (٢).

انظر إلى تلمس «الحرية» فى وصف شعر رمى بما لا يليق . الحرية مطلب الشاعر فى عصر الانتقال القلق . بعض الحرية مجون أو ثغرة وبعض الحرية تشييد بناء وإضافة . ولا يمكن أن نحتفل بالثقافة بمعزل عن الحرية ، فالإبداع فيما يقولون درجة أعلى من الحرية . لكن الحرية فى شعر **شوقى** أكبر من العظمة والوصية، والترديد الخالى من البصيرة الشخصية.

اقرأ مقدمة الدكتور **هيكل** فى أناة ، فستراه لا يضن على **شوقى** بالإسهام فى صناعة النهضة . من البديهى أن يختلف إسهام الشاعر والناشر والناقد . ولكن الدكتور **هيكل** واضح كل الوضوح إذ يقول إنك لا تشعر بضعف نفسانى عند الشاعر دفع به إلى لبوس روح غير روحه . وبعبارة أخرى كان **شوقى** منتصرا لا مقهورا ، كان لا يعكس شيئا بطريقة بائسة، كان يصنع الحرية صنعا لا يسيطر عليه البؤس أو التوزع المغلوب . كان شوقى يزرع الثقة والتفاؤل اللذين يؤلفان جوهر الإحساس بالنمو والحرية.

وقصة الحرية لها أطراف كثيرة . الحرية كلمة تتعاورها استعمالات متدافعة فى مجتمع متقلب . قصة شعر **شوقى** هى قصة مجتمع يشعر أنا أنه يملك نفسه ، ويشعر أنا أنه لا يملكها ، ليست الحرية بمعزل عن الشعور بالصعب المرهق . وكل شعور من هذا القبيل يحتاج إلى بعض الترويح والمتعة والتوق إلى الأمن . كيف يمكن أن يبرأ الاهتمام باللغة من هذا كله ، وكيف تم التأليف بين هذه العناصر المتباينة.

كان اهتمام الرواد إذن بما يسمونه الخطاب . والعاطفة نحو اللغة لا تنفصل عن حركة الثقافة ، وتوضيح الرؤية ، وكشف بعض معالم الطريق . لذلك لم يتحرج الدكتور **هيكل** من أن يقول إن اللغة تخدم الانتماء وتوجهه. وقضية الانتماء قضية مركبة تتصل اللغة لا محالة بأخوة الإيمان والحكمة . انظر كيف تتفاعل هذه العناصر . كيف يتصور **شوقى** الانتماء إلى اللغة فى ضوء الحكمة ، كيف يوفق الشاعر بين الإيمان والانتماء القومى الوطنى . وبعبارة أخرى كيف يؤلف **شوقى** بين محبة اللغة وتجاوزها.

ربما لاحظ الدكتور **هيكل** أن **شوقى** كان محافظا من ناحية مجددا من ناحية فإذا مضيت فى تأويل هذه العبارة وجدت الدكتور **هيكل** يتصور **شوقى** شاعرا حرا . كانت الحرية آية الآيات فى وصف اللغة والإبداع . كان **شوقى** يفرغ لآمال الناس ، ويفرغ أنا لشىء من السخرية والتسامح .

إن الحرية ليست نزوة فرد ، ولكنها جهد جماعة تتعثر وتقفز فوق العثرات . ليس للتاريخ معنى بمعزل عن حرية الإبداع والتجاوز . هذا ما وعاه الدكتور **هيكل** ، وقرأه فى شعر **شوقى** . التاريخ جدل مستمر بين الذرى والسفوح ، بين الذلة والهمة ، بين الثقة والأسف ، وفى أثناء هذا الجدل يسرى روح متدفق . اقرأ **هيكل** فى غير تعال . يقول ضمنا إن **شوقى** يجعل الحرية قيثارة آلهة ذلك الزمان البعيد .يدفع إليها كل جيل حظا ، فتتغنى وتشدو بأهازيج النصر مرة وشجو الألم مرة.

وقد استوقفنا الدكتور **هيكل** فى حاشية صغيرة عند بعض الأبيات ، لايقدم عليها تعليقا ، بل يتركها لك تستوحى منها ما تشاء حرصا منه على أن تمارس أنت أيضا حظك من الحرية:

قل لبان بنى فشاد فغالى

لم يجز مصر فى الزمان بناء

أجفل الجن عن عزائم فرعو

ن ودانت لبأسها الآناء

زعموا أنها دعائم شيدت

بيد البغى ملؤها ظلماء

إن يكن غير ماأتوه فخار

فأنا منك يا فخار براء

هذا الشعر معرض لسوء الفهم . كثير من الناس لا يكاد يجد من نفسه قوة تمكنه من التأمل . كثير من الناس لا يكاد يكلف نفسه عناء التغنى بهذه الأبيات بطريقة تخلصها من العادات المتحكمة ، والقضايا المبهمة ، وما يسمونه الخطابة الجافية . كثير من الناس لا يكلف نفسه عناء العثور علي هذا الجدل بين شيء من البؤس الكامن والقوه الصاعدة المتماسكة التى تسعى إلى استخلاص نفسها . كثير من الناس يتجاهلون أن **فرعون** هنا يسعى إلى استنقاذ شعوره بالحرية، أو يتجاهلون أن تدين **فرعون** نفسه لا يمكن أن يستوعب بمعزل عن المجاهدة نحو هذه الحرية. كثير من الناس لا يريدون أن يربطوا بين كلمات البناء والعزائم والفخار من ناحية وكلمة الحرية التى تعد بمثابة القاع تمتح منه هذه الكلمات جميعا . كثير من الناس لا يكادون يربطون بوجه خاص بين كلمة الفخار وكلمة الحرية . قل إن كثيرا من الناس لا يتعمقون كلمة الفخار . لقد ارهقنا هذه الكلمة إرهاقا شديدا ، وحملناها بعض ما ننوء به من سرف الاعتداد بالنفس والهرب والصراخ الذى لا يبالى ، وما إن تتأمل هذا التدفق رغم الشعور بالعقبات حتى ينبثق فى قلبك وهج الشعور بالحرية . لماذا عنى الشعر بكلمة الجن والعزائم . ألم تكن العزائم فى بعض الشعر هى البحث عن الحرية بطريقة أقرب إلى الحدس الرائع . قليل من الناس من يتصور أن علم **شوقى** باللغة كان أصح من علمهم . إننى أنصح لبعض القراء أن يأخذوا بهذه الملاحظة الافتراضية ، أن يشكوا فى مقدار ما يعلمون من شئون الكلمات . وما أبرئ نفسى.

هل لاحظت أن **فرعون** فى هذه الأبيات مندفع متدفق يغالب الزمن ويسابقه . هل لاحظت أن **فرعون** يجادل قوى تتدخل فى حريته ، هل لاحظت أن **فرعون** يسعى إلى تحقيق نصر روحى . هل لاحظت بشيء من الكرم أن الفخار هو هذا النصر.

كان **شوقى** يدرك أن الشاعر يجدد الإحساس بالماضى . ولن يجدده إلا إذا كان عميق الشعور به . إذا كان الماضى عميقا فإن الحاضر هو سطح هذا العمق أو وجهه الظاهر للعيون.

لكن قوما يتفهمون كلمة محافظ تفهما لا يعطى مكانا لهذا التركيب أو الجدل بين الماضى والحاضر . هناك قوم يظنون أن **شوقى** موزع أو منقسم بدلا من أن يظنوا أن **شوقى** يخاطب الحاضر والماضى معا . المسألة أن **شوقى** كان يعيد تركيب العلاقة بين الدنيوى والأخروى، بين الحياة الدنيا وسماوات الخلد . كان **شوقى** مأخوذا بهذا الهم الذى يشغل النفس العربية منذ القدم حين تريد أن تصمد فى وجه

الأعاصير . إن فكرة الخلد تعصم كثيرا من العواطف من النزق . كل عاطفة تريد لنفسها حظا من النضج تتسامى إلى فكرة الخلد لأنها تحمى نفسها من الولع المستمر بالعوارض والمتغيرات . كان **شوقى** يدرك أقسى امتحان يواجه النفس العربية فى عصر الثقافة الحديثة . كان يدرك أن وجودنا أو حريتنا غائرة فى القداسة والمهابة والعراقة . وأن الحوادث من أجل ذلك لا تزعزعنا ولا تعصف بنا . كان يتطلع إلى معنى البقاء والثبات ليواجه التغير أو العصف . ولم يكن **شوقى** يزعم لنفسه وللقراء أنه ثبت للتغير وشدائده دائماً.

لكن قوما يولعون بقضايا سريعة لا يكادون يتمهلون . زعموا أن الحوادث العارضة شغلت شعر **شوقى** . زعموا أنهم أصح إدراكا للفرق بين العرضى والجوهرى . هذا جور ينشأ من القراءة المتعالية التى تحطم الذاكرة ، والتقدير ، والتواصل، والثبات جميعا . وقد حاولت أن أبين بطرق مختلفة أن **شوقى** عناه أمر ثقافتنا . عناه أمر العلاقة بين العاطفة القومية والدينية ، عناه أمر اللغة فى عراقتها وحداثتها . عناه تصور العلاقة بين الماضى العميق فى النفوس والحاضر المضطرب على سطح النفوس . ما من شك فى أن **شوقى** تأمل فى هذه الصلات المضطربة تأملا لم يكد يفرغ له الدارسون بطريقة بريئة من مصطلحات موهمة مثل المحافظة والتقليد والمعارضة . لقد سبقت الملاحظات أو المصطلحات العامة ، وأخذت تشوه عقولنا ، أو تسيرها فى طريق خاص . أى أننا لا نكاد نفطن إلى الاصطلاحات تقوم غالبا على الاتهام.

إننا لا نقيم لشوقى صرحا من الدفاع الخيالى ، لا ننزهه ولا ننزه أنفسنا ، وليس من هم القراءة الرشيدة الاتهام والدفاع . همنا أن نتبين الصعب من أمر وجودنا كما يتجلى فى شعر **شوقى** . لا يمنعنا مانع من أن نبحث عن صدى الصعوبة التى تواجهنا فى تمثل تعرج وجودنا وحيرته . لكن قوما لا يريدون أن ينسبوا هذا الشرف الأليم إلى **شوقى** ، يقولون إن **شوقى** شاعر المناسبات . والمناسبات مصطلح آخر ردىء لا نكاد نفطن إلى رداءته . ولكنه تغلغل فى عقولنا فعجزنا أن نقرأ شيئا ثمينا .

ويظهر أن مصطلح المناسبات لم يعبث بعقول بعض الرواد . ربما كان الدكتور **هيكل** أكثر هدوءا وموضوعية من الدكتور **طه** والأستاذ **العقاد** . انظر إلى هذه العبارات الرائعة : على أن التأثر بالحوادث فى بعض الشئون التى لا يستقر للناس فيها عادة رأى قبل أن يصدر التاريخ عليها حكما خاليا من الغرض لا يؤثر بشىء فى روعة القصائد التى قيلت فيها ، وهو بعد لا يشغل من هذه القصائد إلا حيزا ضيقا، فإن **شوقى** لا يزيد فى القصائد التى تقال لمناسبة حادث من الحوادث على أن يشير لهذا الحادث بأبيات خلال القصيدة وفى آخرها . فأما أكثر أبيات القصيدة فحكم غوال أو وصف رائع أو ما سوى ذلك مما يلذ عقل **شوقى** أو خياله أن يفكر فيه أو يلهو به .

فى هذه الفقرة يقول الدكتور **هيكل** ليس من العدل أن يقال إن شوقى ضيع شعره فيما نسميه المناسبات(٤) . المناسبة لا تعدو أن تكون عنوانا . والعنوان لا يصور نشاط القصيدة . العنوان أو المناسبة تغرى القارئ المتعجل بأن يقرأ القصيدة . فإذا قرأها عدل عن المناسبة ، ونسيها نسيانا يوشك أن يكون تاما . لقد علم **شوقى** الجمهور ألا ينساق وراء الاعتبارات الصحفية ، والتغيرات اليومية ، والأحكام العاجلة . علمه أن يكبر على المناسبة ، علمه أن تيار التغير يجب أن يدافع ، علمه شيئا غير قليل من القصد ، والأناة ، والتعمق، ومجاوزة السطح البراق . علمه ألا يضيع شخصيته فى «خبر». علمه الفرق بين الخبر والثقافة . علمه أن يكون شاعرا باطنه خير من ظاهره . علمه التماسك والمقاومة ، والبحث عن العناصر الثابتة التى يسهو عنها القراء فى زحام المتغيرات التى تأخذ بالعقول . علم **شوقى** القارئ أن يكبر على محنة عابرة ونصر عابر أيضاً . علمه ألا يثق فى وسائل العصر الكثيرة التى تعمد إلى تشويه الشخصية والانسياق وراء التأثير العنيف . كان **شوقى** إذن معلما . وكان مظهر

القصيدة الخارجي أداة تجاوز أعمق . ولكن كلمة المناسبة ما إن تستعمل على أيدى بعض الثقات حتى تكتسب وقارا . وكل كلمة تدافع عن نفسها . وليس العيب عيب الكلمة . العيب على الأرجح عيب استعمالها فى وجه دون وجه . المناسبة كلمة يراد بها التعبير عن علاقة بين القصيدة وحادث ما . ولكن الكلمة غير مسئولة عن تسوية القراء بين القصيدة من جهة وظرف خارجى من جهة ثانية . والعجيب أن الشعراء لا يسوون بين الشعر وأى شىء آخر ، فما بال القراء لا يتعففون عما يتعفف عنه الشاعر . مالنا لا نذكر أن الشعر يضع المناسبة موضع التساؤل والاتهام . ما بالنا لا نرى الكلمة تجعل ظرفا خارجيا مبتدأ تفكير لا خلاصة تفكير.

وبقيت أمامنا ملاحظة الدكتور **هيكل** موحية : تبين للدكتور **هيكل** أن الحكمة فى قصيدة **شوقى** توشك أن تكون مقوما أساسيا . من الواضح أن الحكمة مظهر الجانب الثابت *الباقى يواجه الجانب الثانى المتغير الزائل* . كان الصوت الباطنى لشعر **شوقى**: اثبتوا للتطور . كونوا كبارا على كل أزمة طارئة . تذكروا أنكم أبناء شعب عريق . تذكروا وسط سحر التجربة المتغيرة رجاحة الذهن ، ومبدأ القانون ، وذلك الأسى الباسم الصبور الذى يدور حوله كثير من ملاحظات **شوقى** . من خلال الحكمة تندمج النفس العربية فى قانون أعلى ، وتشعر بحاجتها إلى الغناء لروعة هذا الاندماج . كان **شوقى** دائم التطلع إلى فكرة الجوهر الثمين القابع فى النفس العربية ، الساخر من الحادث والمتغير.

من خلال الحكمة خاطب الشاعر من بعيد فكرة «الخلد» والقانون الإلهى ، والقدر الذى نسبح فى فلكه أحرارا مبتهجين . الراجح أن **شوقى** لم يتجاهل قط فكرة الحرية . لكن حرية الإنسان جزء من حرية أوسع نسميها بأسماء مختلفة . كان **شوقى** يسائل مكونات عقولنا ويطرحها من جديد . لم يكن يتحرج من الحكمة على نحو ما وجدنا عند شعراء كثيرين من بعد . كان التحرج من الحكمة استخزاء من طبائعنا ، وتنكرا لصوت قديم يأتينا وسط رياح التغير والمحن والبلبلة.

الراجح أن **شوقى** كان يدرك فى عصر البحث عن الحرية ما تتعرض له جماعات متوثبة من بعض التنكر لفكرة النظام لأنها مشغولة بممارسة تجربة بعد تجربة . تجد فى التغير آية يقظة ، وآية انتماء إلى العصر . لكن شوقى فيما يبدو لم يكن يشارك فى الاستخزاء من عمق دفين.

كان **شوقى** يجادل فى شعره بعض الاتجاهات جدلا مباشراً أحياناً وجدلاً غير مباشر أحيانا أخرى . كان **شوقى** يعى بوضوح أن الحرية استثارة للإنجاز ، وتعبير عن فحواه ، وهنا يتساءل عن هذه الحرية ما مغزاها . لقد سمى **شوقى** هذا المغزى باسم لا يترك صدى كبيرا فى عقول كثير من القراء الآن . سماه باسم «الأخلاق». وقد ظل لفظ الأخلاق فى شعر **شوقى** محتاجا إلى استقصاء متغيراته أو متابعتها . رأى **شوقى** أن حاجة المجتمع إلى المشاركة فى الثقافة الحديثة والأخذ بمناهجها . ولكن ما روح الثقافة؟ ، أليست روحا أخلاقية من الطراز الأول . إن قوما كثيرين يقرءون شعر **شوقى** بقلوب قاسية لا يسألون عن الرباط بين الدعوة إلى الثقافة وإحياء كلمة الأخلاق. وإذا كانت الحساسية الخلقية جزءا من ميراث الشاعريةعندنا فإنها أيضا جزء من تقاليد الثقافة المرجوة . الناس يتجادلون كثيرا فى الوسائل ، ويتجاهلون الغايات . لا أشك فى أن كلمة الأخلاق تعنى النصر المعنوى الإنسانى الذى يتحقق من خلال الثقافة والحضارة . كانت كلمة الأخلاق تعنى فى مجموع تراث **شوقى** قوة الروح ، تعنى التدفق والحكمة.

هكذا تتداخل الكلمتان ، وتلقى إحداهما الضوء على الثانية . كان **شوقى** مشغولا ببناء إنسان يصعد بوسائله الموروثة المتطورة التى تسمى «الحكمة» . كانت كلمة الحكمة ، وكلمة الأخلاق خلاصة موقف يراد به مواجهة ما ليس إنسانيا، يراد به إحياء علاقة وثيقة بين المادى والروحى . هذه العلاقة التى تنبع من غور الشخصية . لقد جعل **شوقى** التأمل فى الشخصية العربية شغله ، ورأى من واجبه إحياء أبعاد الانتماء . إن الشعوب فى حاجة إلى التذكر . هذا ما

وعاء شوقى . صور شوقى أروع تصوير انتماء العربى إلى وطنه الخاص من ناحية ومكة مسقط رأس النبى صلى الله عليه وسلم ، ومقام إبراهيم كعبة المسلمين . مكة فى بلاد العرب ، والنبى عربى ، والقرآن عربى . ومن خلال العروبة أو العربية عبر القرآن الكريم ، لكل واحد منا قبلتان . إحداهما وطنه الخاص والثانية مكة . ولا تنازع بينهما . سوف يخسر الإنسان روحه إذا فقد الانتماء . لماذا يصر بعض الناس على أن يتصوروا التقدم ضياعا يفقد الإحساس بالأصول . هذا هو السؤال الذى طرحه علينا شوقى . صوت شوقى واضح كل الوضوح . لا يستطيع شاعر أن ينسى أن عرب الجزيرة مصدر اللغة العربية ، وعلى رجل منهم هبط الوحى ، وبينهم قام صاحب الشريعة . لم يكن شوقى يوما خادما للتعصب والإقليمية الضيقة .

هذا هو الجمع بين موقف شاعر من اللغة وموقفه من أهلها. لكن اللغة تنبعث على الدوام ، لا تبلى جدتها ولا يهون وقعها فى كل نفس ذات حظ من الحكمة والتماسك . لابد لشوقى أن يفيض على الكلمات التى امتدت حياتها قرونا روحا خاصة تكفل نضارتها ، وتشيع فيها أيضا نوعا من الحداثة . لقد اتسعت الكلمات عند شوقى لما لم تكن تتسع له من قبل من المعانى والأخيلة والصور فى قول لدكتور هيكل(٥). واجه شوقى بطريقة فذة النسيان وفقد الذاكرة اللغوية . شوقى يجعل ما نسميه المناسبات أداة تذكير القراء بحياة اللغة وتجددها . ولا سبيل إلى ذلك إلا أن تكسب الكلمات التى ظننا أنها أنفقت معظم طاقاتها قوة جديدة . قوة اللغة عند شوقى تعنى أن تكون قديمة وحديثة . لا حياة للغة إذا مضينا فى حذف جانب بعد جانب من نشاطها . هذا هو العجز عن التماسك والاستيعاب والخضوع المقهور لكل تغيير.

لقد انتقد شوقى كثيرا. ولكن ليس من السهل أن نمارى فى امتلاك شوقى للغة امتلاكا يعز على كثيرين الآن تصوره. ليس من السهل أن ننسى أن حب العربية زكا فى قلب العالم العربى بفضل شوقى على الخصوص. لقد اكسب شوقى القارئ العربى المبهور الشعور بالثقة، فما ينبغى له أن يخجل، وهذه لغته العريقة حية تختال أو تزهو. من خلال لغة خاصة عامة، سهلة صعبة تملك القارئ ويملكها، استطاع شوقى أن يرفع العربى فوق الصعوبات، وأن يجعله فى ومضة لا شعورية بطلا يحتاج فحسب إلى أن ينفض بعض الغبار.

اجتمع العالم العربى حول شوقى بأكثر مما اجتمع حول زعيم من زعماء السياسة. فرق الزعماء العالم العربى، فرقهم النقاش الذى يتجافى عن روح اللغة. اجتمع العالم العربى، فيما يقال بحق، مرة فى حياته الحديثة حول شعر شوقى. ولكننا لا نعطى لظاهرة الإعجاب الجماعى ما تستحق من توقف.

أريد بعد ذلك أن أقف عند أبيات قليلة لأدحض فرية المناسبات، وأؤكد الحاجة إلى أن يقرأ شوقى قراءات أكثر استيعابا لفكرة التصدى والمقاومة التى ينضح بها شعر شوقى. وعسى ألا نحب شعرا على حساب شعر.

ارفعى الستر وحيى بالجبين

وأرينا فلق الصبح المبين

وقفى الهودج فينا ساعة

نقتبس من نور أم المحسنين

واتركى فضل زماميه لنا

نتناوب نحن والروح الأمين

قد سقينا بمحياك الحيا

ولقينا حول يمناك اليمين

سوف يفقد هذا الشعر خطابه العميق إذا أعدنا قصة العناوين أو المناسبات، وقلنا إن شوقى يتحدث عن عودة «أم المحسنين» إلى القاهرة بعد غيبة طويلة فى تركيا. لا علاقة لهذا الشعر فيما أزعم بتركيا والقاهرة وأم المحسنين. هذا

الشعر تجاوز «المناسبة»، وألقاها جانبا من حيث لا نشعر. لقد استحال الشعر إلى مناجاة روح عظيم خطر لها أن تهبط على أوليائها وشيعتها ساعة لعلهم يقبسون من نور قدسى طالت غيبته عنهم وطال شوقهم إليه. وقد تهدج التابعون فى فرح ترتفع به أرواحهم درجات، وينسون ما كانوا فيه من شئون الأرض والصراع. عسى أن يأخذوا الزاد الذى يعينهم على مواجهة كل متغير زائل خئون. أليس هذا الشعر إسهاما أى إسهام فى نهضة الروح والقلب والضمير.

ليس هناك شعر محافظ وشعر مجدد. إنهما كلمتان تلائمان مجالا آخر من الملاحظات التى ينسخ بعضها بعضا، ويحل بعضها محل بعض. لكن الشعر لا يلغى الشعر، فلماذا نصر على استعمال كلمات مضللة. كثير من الشعر يمكن أن يكون جدلا بين عناصر على نحو ما ترى فى كلمات سابقة. تجادل الوثبة الروحية خطى العقل البطيئة. تذكرنا الأبيات بعد قليل من الجهد أن خطى العقل البطيئة لا يمكن أن تستغنى بنفسها. يكاد شعر **شوقى** أن يتهمنا فى مقدار ما نعى من شئون النهضة.

أولى بنا أن نقول هناك قراءة جيدة للشعر وقراءة كارهة مترفعة. لكن استعمال كلمة محافظ قد يعنى أن بعض الشعر يمكن أن يقرأ مرة واحدة ثم يطوى. كل هذا غلو. وقد أدت بعض استعمالات المصطلح إلى التضليل. ولعلنا نشير هنا إلى معان ثانية لكلمة محافظ لا نحب أن نفطن إليها من قبيل الحرص على وحدة الثقافة أو تجانس مقوماتها. استعملت الكلمة فى مجاهدة الشذوذ الفردى، واستعملت فى الخطاب الجماعى الذى يذكر بفكرة الأذان، واستعملت فى معنى التوقر والملاءمة بين المتغيرات والأصول. وما إن نتأمل بعض هذه الاستعمالات حتى نفزع من محاولة التنكر لها.

لقد استعملت كلمة التجديد، وهى لا تقل رداءة وإيهاما، استعمالات متنوعة لا نريد أن نفطن إليها أيضا. استعملت فى تمجيد الشذوذ الفردى، وإعلاء الشعور الشخصى، والتنكر لذوب الفرد فى طائفة من الأعراف أعلى منه وأشمل، واستعملت الكلمة أيضا فى وصف ثغرات كثيرة، ثم استعملت فى التشيع الغامض لفكرة السحر، والإيحاء بأن الشعراء أنبياء.

غريب أن يكون كل اعتداد بالتماسك تقليدا، وأن يكون الخروج على التماسك تجديدا، غريب أن نستحب شيئا من التبديد، ونستخزى منه فنسميه تجديدا. يجب أن نستبدل كلمات المحافظة والتقليد والتجديد بكلمات أخرى مهمة تكشف المستور من نزعات قلوبنا التى نحبها ونكرهها، يجب أن نفطن إلى أن هاتين الكلمتين قد ساعدتا على إشاعة السطحية والعجز عن مواجهة الذات. لقد أعانت الكلمتان على التهويم، وتحسين القبيح، وتقبيح الحسن فى أبسط صورة وأبعدها عن الرؤية الحرة، كل مصطلح ضرب من التحيز. والشعر ليس بدعة من البدع تستملح اليوم وتستهجن غدا.

لقد ينبغى أن نكشف النقاب المستور وراء بعض استخدام كلمة محافظ، لقد استخدمت الكلمة لتخفى استخزاءنا من الانتماء، واستخزاءنا من أنفس موزعة، لقد أهملنا استعمالات دالة لكلمة محافظ فى التعبير عن مجاهدة الضياع. واستخدمت كلمة مجدد لقبول شىء قليل أو غير قليل من هذا الضياع، واعتباره كنزا شخصيا نتباهى به أو ندعو إليه. هل استعملت كلمة مجدد أيضا فى التباهى بالعرى.

إننى لا أتشيع لهذه الفروض، ولكننى أدعو إلى مبدأ التعريفات المتنوعة للكلمات الدائرة على ألسنتنا. إن شيئا مهمًا قد ضاع من فطنتنا بفضل استعمال كلمتى محافظ ومجدد.

أريد أن أشير إلى أبيات قليلة تكشف عن عمق تأثير **شوقى** فى مسير الشعر من بعده. لكن معظم الدارسين يزعمون أن هذا الشعر عدل عن نهج **شوقى** عدولا واضحا منتظما لاعوج فيه. كيف إذن نشرح ما بعد **شوقى**. أخلق من عدم. كيف نقول هذا ونحن نتشيع للمعقولية:

جبل التوباد حياك الحيا

وسقى الله صبانا ورعى

فيك ناغينا الهوى فى مهده

ورضــــعناه فكنت المرضـــعا

وحدونا الشمس فى مغربها

وبكرنا فسبقنا المطلعا

وعلى سفحك عشنا زمنا

ورعينا غنم الأهل معا

هذه الربوة كانت ملعبا

لشبابينا وكانت مرتعا

كم بنينا من حصاها أربعا

وانثنينا فمحونا الأربعا

لا أحب اللجاجة، ولا أريد إلا أن أومئ إلى الروح التى سرت من هذا الشعر فى قلب شعر ونثر آخر. قد يقال إننا نختار خير ما فى شعر **شوقى**، ونتجاهل شيئا كثيرا. قد يكون هذا القول مريحا لبعض الناس. ولكنى ألتمس هذه الأبيات لأشير إلى استيعاب **شوقى** للشعر «القديم» على نحو يكاد يكون فريدا. هذا الاستيعاب يسمى محافظة، ونسينا أن الشعر كله يستوعب ما قبله استيعابا خلاقا ولكننا فى الحقيقة لا نولى هذه الملاحظة عناية كبيرة.

أزمة الثقافة النقدية الحديثة أنها مضت وراء فكرة خلع الثياب أو استبدال ثياب بثياب. أزمة الثقافة عندنا أنها لم تسترح إلى طريقة تركيب العناصر أو اجتماع القدم والحداثة. قل إننا لا نعنى أنفسنا فى قراءة الشعر. كيف نستطيع أن ننسى فكرة الطفولة الخالدة التى كانت موضوع كفاح الرواد من أجل خلق ثقافة متجذدة. الطفولة الأولية نموذج كامن فى عقولنا وشعرنا وتراثنا. وقد بذل **يونج** بوجه خاص جهدا كبيرا فى توضيح هذا الجانب من ثقافة الإنسان، وحرص على أن الثقافة الحديثة لا يمكن أن تستبعد هذا النموذج القديم الذى يختال أحيانا فى عقولنا. وبعبارة ثانية نفى **يونج** فكرة التقسيم الحاد للثقافة. نحن نحقق بعض الأغراض من خلال التقسيم، ونحقق أغراضاً أخرى من خلال تجاهله. لذلك أستطيع أن أجادل جدلا يسيرا هذه الأبيات.

فيها ترى التآلف بين روح الإنسان والكون. هذا التآلف الذى عز على كثيرين. الحقيقة أن **شوقى** حاول أن يعيد تركيب النشاط الروحى على خلاف ما يخطر لكثيرين عنوا بالتعاكس بين الإنسان والكون. هذا التآلف مظهره الاعتماد على أشواق الطفولة . ومن ثم كان اللعب ضرباً من التآلف والتناغم. وكان المرح الربيعى الدائم الذى لا يخلو من خصام رقيق. غفل الدارسون عن هذا الشعر لأسباب كثيرة منها الفكرة السابقة، ومنها الولع الغريب بفكرة التطور والتجديد. وهما كلمتان تغريان البحث والباحث بنوع من التعاكس وإقامة فنون من التضاد. ولم يكن **شوقى** يدعو لشعره أو ينافح عنه بمثل ما فعل الرائدان العظيمان **المازنى والعقاد**. وقد خيل إلى قراء كثيرين أن الطفولة الخالدة بدع جديد. مفهوم البدع متمكن من عقول قراء كثيرين. وقد رأينا منذ قليل فساد هذا التصور.

والمهم أن روح الطفولة تعلو الجبل. فالجبل لا يمثل عائقا قاهرا لا سلطان لأحد عليه. وإذا كان الكون رائعا فمن الممكن أن نلتمس فى الروعة جمالا. من الممكن أن نعلو فوق الروعة لحظات. مثل هذا جعلنى أقول إن **شوقى** كان مشغولا فى أعماقه بتجديد الروح والطلاقة ومفهوم اللعب الساذج الحر الذى شغل روادالكتابة والنقد: **العقاد والمازنى وطه وعبدالرحمن شكرى** بأساليب مختلفة.

وقد أصبح الهوى فى لمسة ساحرة هوى الكون والجبل، وشغل الإنسان العظيم مناغاته وإعادته إلى قلب الطفل. إذا كان الجبل رائعا فإن الإنسان الطفل يستطيع أن يسترضعه، وبذلك يستحيل الكون «الأصم» إلى كون سميع بصير يستجيب لروح الإنسان، وتستطيع أن تتذكر شعرا كثيرا هذبه شوقى تهذيبا، وأعاد تشكيله، تستطيع أن تلتمس كيف حرر

فكرة اللعب من المعوقات، ولأمر ما التقى الحيا بالصبا، واقترنت الشمس بالحداء، ولأمر ما كان الحصى الذى أرهق الناقة أداة فى يد الخيال الإنسانى الذى يثبت ويمحو واثقا من فعاليته ومشيئته.

أريد أن أشير دون نزق إلى ما اعترى الطفل والجيل فى بدء الشعر الحر. أريد أن أزعم أن فكرة الشعر الحر نشأت مع علو نبرة السخرية، والسخرية موقف له خصائص وقدرات. السخرية موقف أقرب إلى ضعف التآلف بطريقة لا تخلو من قسوة. ولكل جيل مطلبه. ولكن بعض الناس يزعمون أن حركة من حركات الشعر قد حررته. ها قد عدنا إلى فكرة القيود التى أرقت عقول القراء. قيود صنعناها وعبدناها وكرهناها، كما يفعل الباحثون عن أوثان. والمهم أن نبرة السخرية صحبت الفردية الجامحة التى ترى فى التناسق سجنا. نوع من فهم الحرية أدل على البكاء، وللحرية أنواع أخرى. هذه قصة طويلة.

هذه الأبيات إذن جزء من ثقافة الميلاد الجديد. ثقافة الطفل المرح الذى لا يرهقه عائق، ولا يثنيه عن اللعب. ثقافة روح متدفقة لا عقل متوجس. لقد كانت الفروق بين كتابات الرواد وبعض شعر **شوقى** مظللة على عكس ما ألفنا ترديده. إن شعرا كثيرا لا يسلم من المفارقات، ولا أنسى فى الوقت نفسه أن **شوقى** حين تحدث عن الأمير فى بستانه فى سياق الربيع المرح كان يستخدم فى الحقيقة هذا البعد الطفولى نفسه. البعد الذى تراه فى مناجاة الأطفال، وقصصهم، وإماراتهم الخيالية المحبوبة. ولا أنسى أيضا أن **شوقى** عالج فى شعره أيضا بعض مظاهر العجز عن روح الطفل هذه. وقد عجب قوم كثيرون كيف أكثر **شوقى** من استعمال الوقف، وطلب الوقوف فى شعره، وظنوا هذا بابا إلى السلطان. وفى القراءة دائماً ظل القسوة التى نستمتع بها. أما كان يمكن أن يدخل استعمال الفعل فى إطار روح اللعب واليقظة والطفل؟

إن **شوقى** إذن يفتنه ما سماه الدكتور **هيكل** تحريك النفوس. ولكن جمهور الدارسين يسيرون سير الواثق، لا يترددون. يزعمون ليلا ونهارا أن الشعر يتجدد، ينسخ بعضه بعضا. لقد مضينا نحيى فى أنفسنا الإلغاء والقيود جميعا. القارئ يأخذ مواقفه من الشعر من خارج الشعر، ولا يلبث أن يختلط عليه الأمر.

لم أزعم قط أن شعر **شوقى** لا يفضل بعضه بعضا، لكن القضايا التى نشأت حول **شوقى** كانت رمز اضطراب كثير فى حقل الملاحظة الأدبية. لاريب كان هذا الحقل محتاجا إلى متابعة لا تخلو من جسارة.

أرجو ألا أشق على القراء منهم من يرى قصائد **شوقى** فى مدح رسول الله عليه الصلاة والسلام باباً من الشعر المحافظ. والناس فى جموح الكلمات مذاهب. لا أريد أن أكون سافرا غليظ القلب. أريد أن أجتذب القارئ معى لكى يتهم مألوف عاداتنا فى القراءة ومزاعم التقليد. أريد أن أمضى فى إثر ما زعمته منذ قليل عن تجديد الروح:

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء
الروح والملأ الملائك حوله
للدين والدنيا به بشراء
والعرش يزهو والحظيرة تزدهى
والمنتهى والسدرة العصماء
والوحى يقطر سلسلا من سلسل
واللوح والقلم البديع رواء
ياخير من جاء الوجود تحية
من مرسلين الى الهدى بك جاءوا
والآى تترى والخوارق جمة
جبريل رواح بها غداء

ليس من شك فى أن **شوقى** يغرينا بالكثير إذا احتفلنا بشعره على نحو ما نحتفل بشعر آخر. لا نحتاج إلا إلى مدافعة بعض استعمالات كلمة المحافظ، ولا نحتاج إلا إلى التخلص من سحر فكرة خلع الثياب والعرى. من الواضح أولا أن هذا الشعر له رنين خاص فى مجتمع يصحو بعد رقاد طويل. ومن الواضح أيضا أن إيقاع هذا الشعر يحتاج إلى أدوات أكبر من الأوزان المألوفة. وقد استطاعت السيدة **أم كلثوم** - رحمها الله - أن توحى إلىَّ بهذه الملاحظة. إن تنويعات أم كلثوم وإبداعها الشخصى للإيقاع جعلنى أتهم فكرة الأوزان. وتبعا لذلك أتهم ما اتصل بها من مسألة المحافظة. هذه قضية واسعة. من ذاق فن **أم كلثوم** ربما يعطف على بعض ما أقول.

والملاحظة الثانية قد تكون أكثر وضوحا. كيف تمثل **شوقى** نشأة الإسلام العظيم. تمثله مسرحا فى الكون خلاقا. تمثله حرية كبرى، تمثله ربيعا قويا، كيف تقرأ قول شوقى:

جبريل رواح بها غداء

كيف يتمثل **شوقى** نشأة الإسلام إيقاعا، كيف يتمثل زهو الكون الأعلى بروح البشر العظيم. أهذا شعر يدعى إلى تركه أو يسمى باسم غليظ،أو يقرأ قراءة النزوة والكراهة وضيق الأفق. لكن ضيق الأفق لا يطيق الجدال. لنلاحظ، على كل حال، تناسق النماذج التى سقناها، وما يشبه وحدة حركتها العامة. لكننى أحار أمام فيض من الدراسات التى تقوم على العدول أو الانحراف أو الكمال بعد النقص، أو الحيوية بعد الجمود. لقد أدى هذا كله إلى مغالطة عقلية إن صح هذا التعبير. لقد تصعب قراءة هذا الشعر على قراء لم يتعودوا على صدى الإنسان العظيم فى الكون. إن **شوقى** مولع بالتناغم بين الإنسانى والكونى. ولكن صناع الثقافة الأدبية قل أن يحفلوا بهذا التناغم. إنهم لا يرصدون ملامح الفرق بين التناغم واللا تناغم، أو الفرق بين التكامل والتفكك، أو الفرق بين وجدان الذات وفقدانها.

قضية التناغم تذكرنى ببعض ما يقال: الشعراء ثلاثة؛ بعضهم ينصرف إلى التراث، وبعضهم يتجه إلى الثقافة الغربية الحديثة، وبعض الشعراء يحاولون التأليف بين الجانبين، من الواضح أن كلمة التراث وكلمة الثقافة الغربية حمالة أوجه. ربما ننتهى إلى شىء من النور لو عنينا بتحليل الكلمات، وليس أدل على ذلك من أننا حين نستخدم كلمة التراث مثلا نشير أحيانا إلى فكرة الكنوز المخبأة، أو نشير إلى نوع من الملكية الخاصة أو العامة أو نتصور طائفة محدودة من الأفكار، أو نتصور نوعا من الاحتماء، أو نوعا من الهرب. وربما التمسنا فى الكلمة الشعور بأهمية الانتساب أو الزراية المقنعة بالأبناء والأحفاد. مواقف كثيرة.

كذلك الحال فى كلمة الثقافة الغربية. شديدة الاتهام أو كثيرة اللبس. نعبر من خلالها عن مواقف من قبيل السيطرة أو المناوأة، أو إثارة الانبهار، أو سعة الانتشار، أو الصلاحية للحياة، أو الحداثة، أو القشرة السطحية التى نتحلى بها لنخفى قرارة أنفسنا التى نعتز بها. مواقف كثيرة أيضا.

ثم انظر إلى ما نسميه التأليف بين الجانبين ماذا يعنى: يسوق أحد الطرفين الثانى أحيانا ليعمل فى حاشيته، أو يتنازعان نزاعا خفيا أحيانا، أو يتفاعلان فى حرية نادرة أحيانا ثالثة.

فى كل هذه الكلمات نحفل بشىء من التراكم الكمى ولا نكاد نتبين أية كيفية خاصة أو مجموعة من الكيفيات. لا نكاد نثق فى أن كلمتى التراث والثقافة الغربية تطويان اتجاهات متعارضة لا يظهر تعارضها لنا.

ما أكثر العبارات التى يصعب تحديد معناها بدقة: انظر إلى هذه العبارات للدكتور **هيكل**: إن **شوقى** يجد فى الحضارة الشرقية القديمة ما يغنيه عن استعارة لبوس المدنية الغربية إلا بالمقدار الذى تحتاج إليه أمم الشرق فى حياتها الحاضرة لسيرها فى سبيل المنافسة العامة. هذه العبارة يمكن أن تحمل على خوف الذوب والنسيان، ويمكن أن تحمل

على أن **شوقى** يفرق بين الخارجي والداخلي ففى وسعنا أن ننظر إلى عبارة استعارة لبوس المدينة الغربية. هل هناك عدة أنماط من التعامل مع المدينة بعضها من قبيل استعارة لبوس. وهل هذا اللبوس ظاهر من الأمر لا عمق له.

انظر إلى تكملة الكلام فى عبارة ثانية للدكتور **هيكل** أيضا:

«شوقى بمعانيه وخيالاته وصوره يحيط مما فى الغرب بكل ما يسيغه الطبع الشرقى، وترضاه الحضارة الشرقية. أما لغته فتعتمد إلى بعث القديم من الألفاظ التى نسيها الناس، وصاروا لا يحبونها لأنهم لا يعرفونها، ولعل سر ذلك عند شوقى أن البعث وسيلة من وسائل التجديد. بل لقد يكون البعث آكد وسائل التجديد نتيجة ما وجد من أرباب اللغة من يفيضون على الألفاظ القديمة روحا تكفل حياتها. والبعث له إلى جانب ذلك من المزايا انه يصل ما بين مدنية دارسة ومدنية وليدة يجب أن تتصل بها اتصال كل خلف بسلفه»(٦).

هذا كلام أدل على عنايتنا بما لم يصنعه **شوقى**، إن صح هذا الوصف. ولكنا لا نكاد نتعمق ما صنعه **شوقى**. لقد كانت عبارة الطبع الشرقى والحضارة الشرقية والغرب مجمع كل غموض، وسمة الثقافة التى نتداولها لاعتزازنا بكلمات شديدة العموم لا تحمل بطبيعتها معنى محددا. ولكنا لا نكاد نقف عند هذه الحقيقة. ويظهر أننا نعكف على الكلمات التى تشبه حقائب السفر لأنها تستطيع أن تحمل ما لا تعرف على اليقين دون أن نتحاسب فى شأنها حسابا دقيقا. وقل أن يلجأ الناس إلى مواقف جزئية عينية أكثر أمنا. ليس منا من يتحرج من استعمال كلمات تمتعنا بالضباب فلا نكاد نتبين الطريق. ما هذا الطبع الشرقى وفى أى عصر وفى أية بيئة. وما المراد بكلمة الطبع. كذلك الغرب: هل هذا الغرب طائفة متجانسة من المعلومات يمكن أن نعثر عليها ونعنون لها. بأى معنى يمكن أن تسمى الأفكار غربية لا شرقية، أو شرقية لا غربية. لكن فكرة التقابل المدمرة بين طرفين لعبت بعقولنا ولا تزال. ثم ما هذا الفرق بين البعث والتجديد. أيمكن أن تبعث كلمة دون أن تجدد.

لابد لنا أن نلاحظ الفرق بين موقفين: أحدهما يعطى أولية للغة، والثانى يعطى أولية لنوع من الأفكار. وربما كان الشىء الذى يتعرض للنسيان هو أن رياضة اللغة التى أهملت فى حديثنا عن **شوقى** تعتبر موقفا يتسامى على فكرة استعارة اللباس التى يشير إليها الدكتور **هيكل**. لا شىء أكثر خطرا من هذه الاستعارة. ولاشىء ينافس اللغة فى إشاعة الإحساس بالتطور من الداخل. أليس هذا كله مرمى جوهريا جديرا بالتأمل. من خلال اللغة كان **شوقى** يقوم بعمل من التصدى، والبكارة، وكشف وجودنا الغائر. إن الشاعر يحيل الحياة إلى لغة أكبر من موضوع أو فكرة. وجلال اللغة أو روعتها هى روعة وجودنا. لا شك كان **شوقى** قادرا على أن يجعل الروعة جمالا ويجعل الجمال روعة. أليس هذا كسبا حيويا. ومع ذلك كله فأنا أريد أن أنطق الدكتور **طه** بشىء فى هذا السياق. فى الجزء الثالث من حديث الأربعاء عرض لعلى **محمود طه وإبراهيم ناجى و إيليا أبى ماضى**. لماذا حرص الدكتور **طه** على تجنب مسألة التجدد والازدهار وما إليهما؟ لكن قوما لا يكاد قلق السؤال يعبث بعقولهم.

كل شاعر مجيد يوظف الكلمات توظيفا. الناس يتصورون الكلمات كما قلنا فى مكان آخر من هذا البحث تصورا صناعيا ضيقا. الكلمات متحركة متغيرة. الناس يقرءون ما يسمونه مدح **شوقى** للرسول عليه السلام، فيقولون دون تردد لقد مدح الرسول من قبل شعراء كثيرون. لكن أكثر النقاد على اختلاف منازعهم متفقون فيما أظن على حساسية **شوقى** الخاصة بالكلمة. كيف يفهم هذا الموقف أو يتسق مع التهوين المستتر. كيف نتصور الإحساس اللغوى منبتا مقطوعا. لقد

أدى عجزنا عن الاهتمام المثمر بالكلمات إلى قضايا غائمة. وبدلا من أن نقف عند الكلمات وقفة طويلة نبحث عن كلمات طنانة مثل الغرب والثقافة الغربية، والمحافظ ، والمجدد.

والمسألة بعد ذلك في عمومها قابلة لتوضيح يسير. ليس لدينا كلمة حديثة وكلمة قديمة إلا إذا خلطنا بين الكلمة واللباس أو البدع. اللغة تتعمق وجودنا إذا استعملت استعمالا جيدا. فكيف نقيم تقابلا غريبا بين اللغة والحياة. يقول **شوقى**:

أبا الزهراء قد جاوزت قدرى

بمدحك، بيد أن لى انتسابا

فما عرف البلاغة ذو بيان

إذا لم يتخذك له كتابا

مدحت المالكين فزدت قدرا

وحين مدحتك اقتدت السحابا

هذه الكلمات عريقة في القدم بمعنى ما، عريقة في الحداثة أيضا. إن الاستعمال الجيد للكلمات يعطيها بعدا قويا، الاستعمال الجيد يجعل للكلمة شجرة أصلها غائر. ومع ذلك كله **فشوقى** واضح كل الوضوح حين يعبث بكلمة المديح، ربما ينتقل من كلمة المديح إلى كلمة أخرى محذوفة هي الحمد. ربما كانت هذه الكلمة هي التي تتصدى لكلمة المديح، وتضطرها إلى التواضع. ربما كانت كلمة الحمد هي البعد الرأسي الذي يجب أن يؤخذ في الاعتبار. يجادل **شوقى** إذن لفظ المديح. الاستعمال الجيد للكلمة يمكن أن يفهم في ضوء منازعتها من بعض الوجوه. لقد نازع **شوقى** كلمة المدح من خلال كلمات أخرى من أوضحها كلمة السحاب. قال شوقى ضمنا إن القارئ أهمل فكرة السحاب حين فكر في المديح. لقد استعمل **شوقى** كلمة المدح في أكثر من معنى. استعملها في التعبير عن العلاقات البشرية بعامة. وتستطيع كلمة السحاب هنا أن تثير الإحساس بالاستغناء عن هذه العلاقات وضبابها وكثافتها. لقد جادل **شوقى** كلمة المدح من خلال الحياء الرائع في خطاب **الرسول** عليه السلام، وجادل **شوقى** الكلمة أيضاً من خلال القوافي التي خدمت فكرة الصمت والصعود.

لدينا مصطلحات كثيرة توحي إلى بعض الناس بالغنى: مجدد، ورومانتيكي، وواقعي، وحر...إلخ.

لقد تصورنا أن الشعر كان مقيدا حتى أتاح الله له من يحرره. تصورنا الشعر أنماطا يدفع بعضها بعضا، كما يدفع الناس بعضهم بطرق خافية في مجتمع قاس. الغريب أن هذه المصطلحات وجدت من الدارسين الغربيين من يتشكك في صلاحيتها، ويتعفف عن استعمالها. إن القالب يتهم الشعر، إذا عنونت لشيء فقد اتهمته. لقد تناسينا مع ذلك أن جملة هذه الاصطلاحات استعيرت للتعامل مع مجتمع لم يعرف الثورات الصناعية ولم يزدهر في عمق حياته العلم والحاسة العلمية. لكنا آثرنا أن نقتبس مصطلحات نشأت متأثرة بهاتين الظاهرتين. هل كانت هذه المصطلحات عونا واضحا على كشف وعى قومى يتحسس عقبات وجوده. لا أظن أن هذه المصطلحات قد ساعدت على توضيح استجابات مضطربة، وبحث معوق، وحركة حياة تنتابها الأعاصير. ما أكثر ما أعوزنا التفريق بين فكرة صحيحة وفكرة مفيدة. أخشى أن تكون فكرة الأهداف قد غابت في غمار مصطلح بعد مصطلح. أليس حرصنا على أن نعيش دائما حول مصطلح أمارة مفزعة. إن حديث المصطلح حديث طويل. لقد كشفنا عن ولع متزايد بفكرة القالب أو الصنف. ومن ثم أعدنا قصة النقد العربي القديم ، وقد بلغ البديع ما تعرف من الفئات.

وهكذا تفرق الشعر دون أن يجتمع.أليس من الجائز أن يكون تكاثر المصطلحات أمارة ضعف الوجود الباطني، أو ضعف تماسكه. هكذا خرجنا على تقاليد القراءة التي كانت تستغنى عن المصطلحات والقوالب لأنها مشغولة بفهم الكلمات. إن كثرة الانبهار بالمصطلح تعوق دون النشاط الحر.

التشبث بالمصطلح أمس واليوم ذو دلالة. إننا لا نعنى بقضية حفز الخيال. ولو كان هذا همنا لكان لنا موقف ثان. لكننا لا نهتم بحفز الروح واستثارتها. لقد كان **أرسطو** أقرب إلى مزاج الآباء من **أفلاطون** الذى اهتم بقضية الجمال الملهمة. لم نستطع أن نحفز، من خلال المصطلحات، طلب الفاعلية، وإدخال العالم حوزتنا.

لقد تعثرنا فى بيان هزة اللغة. ولا تزال بعض المصطلحات تفهم دون تعرض لمناوشة الشاعر للغة. فى كل إخصاب مناوشة. اللغة تتحرك من باطنها فى شعر **شوقى**. إن الشاعر لا يلتقط طائفة من الكلمات والناس نيام. لا يمكن أن نفهم نشاط الكلمات بطريقة آلية ساكنة. كل استعمال حى للكلمات يزيل عقبات، ويحرك مستويات. لكننا مولعون بكلمتين اثنتين هما التقليد والانحراف الذى يسمى باسم التجديد. الكلمات فى يد الشاعر العظيم لا تحتفظ بسماتها. بعث اللغة يعنى اضطراب العلاقات بين الكلمات اضطرابا لا يظهر على السطح. لا يستطيع الشاعر التعامل مع الكلمات دون أن يتشكك فى بعض استعمالاتها. إن الشاعر يتصور فنونا من مقاومة الكلمات له ومقاومته لها. فإذا كنا لا نستخدم مثل هذه الفروض فقد حق علينا الريب فى حكم وتصنيف أو مصطلح. غايتنا أن نقرأ لا أن نصنف. لقد جعل التصنيف أبحاثنا أقرب إلى كراسات التطبيق، لأننا نحفل بموضوعات نلتمس عليها الشواهد. قل أن نركز على حياة الكلمات أو أن نجعلها بؤرة الاهتمام. ربما يكون هذا أدعى إلى الاحتفال بما يسمونه الوجود اللغوى، الوجود اللغوى أكبر من التقسيمات الشائعة. ربما تكون حساسية بعض القراء والشعراء بلغة طويلة العمر فاترة، وربما أقف فى خاتمة هذه الملاحظات عند بعض أبيات **لشوقى** فى أبى الهول:

أبا الهول طال عليك العصر

وبلغت فى الأرض أقصى العمر

إلام ركوبك متن الرمال

لطى الأصيل وجوب السحر

تسافر منتقلا فى القرون

فأيان تلقى غبار السفر

أبينك عهد وبين الجبال

تزولان فى الموعد المنتظر

هذه أبيات ذكرتنى بشعر الناقة التى لا تهدأ ولا تسكن. هذه الأبيات «تناوش» الناقة القديمة، وتثير حولها السؤال. هذا شعر يضرب فى عمق الشعر العربى. لقد شغلت النقاد عبارة الحياة، والمدنية الغربية، والطبع الشرقى وشغل الشاعر الشعر، يريد أن يبعثه من جديد. والبعث قيامة مضطربة. بدا لنا شعر الناقة آخذا فى الاضطراب. لقد تصورناه سفرا قاصدا مستقيما يبلغ الغايات، ولكن **شوقى** له نظرة أخرى. شوقى يريد، على نحو ما، أن يحرك شيئا قديما ظننا أننا قد فرغنا منه وتجاوزناه. لا شىء أقسى من كلمة التطور. **شوقى** يتصور قارئه جوابا فى الشعر العربى. هناك حلم غامض مستقر عن طلب الخلود يكون عمق الشعر، وعمق الحساسية اللغوية، وعمق تكوين النفس العربية. كيف نستطيع أن نعالجه، من هذا الجواب الغريب الأشعث الأغبر الذى طال عليه عمر الشعر العربى أيضا. ما هذا الترفع عن الدنيا، وزينتها، وبهجتها، والسيطرة عليها. ما هذه الزهادة العاشقة للرمال والجبال والزمان. كل هذه أسئلة شديدة الأهمية تبعث فى قلب شاعر عشق الشعر العربى، وفهمه فهما حسنا، وتأمل طويلا فيما عناه وما أدركه وما لم يدركه أيضا. ولأمر ما أصبح أبو الهول أبا الشعر، وأبا النفس العربية، وأبا الحلم الطويل المدى، وأبا التعفف عن تجارب كثيرة فى الحياة. هذه مناوشة عميقة، هذه معالم حنان غريب على متاعب كامنة وأشواق باقية. هذه طريقة **شوقى** فى البحث عن عمق الشعر العربى ومسالمته. ولكن طائفة من المصطلحات قد ذاعت وتنكرت لمثل هذه الوظيفة، وأصبحنا فى شغل عن كثير من أمر الحاسة اللغوية، حاسة الهزة المضطربة الحية ومعالمها المتغيرة. لقد جعلت المصطلحات اللغة أشبه بأوراق شجرة مبعثرة على

الأرض لا شجرة عظيمة تضرب بجذورها فى أبعاد وتتسامى بفروعها فى آماد، شجرة واحدة رغم تنوعها وتكاثفها.

لا أكاد أشك فى عمق تفهم شوقى للشعر العربى. والفهم بطبيعته مجاوزة. كل هذا الصخب إنما نشأ بفضل إهمالنا علاقة شوقى الثائرة بالشعر العربى. أما أن لنا أن نفتح صفحة جديدة لكى نتبين موقفا آخر يبدو فيه شوقى قويا على مواجهة الشعر من حيث لا ندرى. إننا لا نكاد نتساءل فى دراساتنا عن حظ الشعراء من فهم الشعر. لكن كلمة الفهم نفسها وقعت فى أسر كلمتين غريبتين هما التطور والتجديد. ولو قد زُكيتْ كلمة الفهم فى نفوسنا وكانت أكبر أو أروع لتغير منظر الحقل الأدبى كله.

أبا الهول أنت نديم الزمان

نجى الأوان سمير العصر

بسطت ذراعيك من آدم

ووليت وجهك شطر الزمر

تطل على عالم يستهل

وتوفى على عالم يحتضر

فعين إلى من بدا للوجود

وأخرى مشيعة من عبر

هذه أبيات شاعر قرأ الزمان فى الشعر العربى، وربما رأى الزمان مقترنا بالمادة الصخرية الصماء التى هى إحدى كلمتين اثنتين تتعمقان الشعر القديم. لابد **لشوقى** أن يفهم عن الشعر غير فهمنا. لابد له أن يعيد فهم الصخرة القديمة العاتية التى أرقت **امرأ القيس**. الصخرة التى ذهبت بعقل **امرئ القيس** وهدوئه واطمئنانه. الصخرة التى لا تثبت ولا تستجيب، وكأنها تقع على عقل **امرئ القيس**. الصخرة العائفة المدوية القديمة استحالت، أو قل إن **شوقى** سالمها مسالمة ملحة أو استثارها، وأذهب عنها قدرا من الروع، إن صخرة ثانية خليقة بأن يصوغها عقل الإنسان الفنان، فتصبح فى مكان النديم والنجى والسمير. لم يكن أحد يتصور الصخرة على هذا النحو، وما كان ثم علاقة واضحة بين الصخرة والإنسان. لكن **شوقى** يريد أن يهز عمق الشعر العربى كما زعمنا، وأن يبسط جناحيه، لابد أن تتحول الصخرة الصماء التى لا تستمع ولا تستجيب إلى عالم مستمع لا يخلو من حنان. لا تستطيع أن تفهم عن **شوقى** إلا إذا أدركت البعد السلفى المشار إليه. هناك فى أحوال كثيرة هذا البعد الذى يشتبه مرة أخرى بالطفولة الخالدة.

ها قد اتضح لديك أن كلمات من قبيل النديم والنجى والسمير قد أفرغت من كثير من دلالاتها. لكن القارئ لا يكاد يخلو من فكرة الاستعمال الثابت للكلمات. النديم والنجى والسمير كلمات قد اهتزت فى عقل **شوقى** لتواجه الزمان والصخرة. اهتزت لكى تعبر عن روح الإنسان. وعبث **شوقى** فى لمحة ناضرة باستعمالات كثيرة للكلمات. وأصبح الصوت الإنسانى المفضل صوت سمير للزمان. وانحنى الزمان دون مشقة أمام كلمة أو كلمات. أصبح السمر خلاصة ثقافة تحسن تصور القيد، وتحسن معابثته والعلو عليه. واستحال أبو الهول كله إلى روح الإنسان التى انبثقت من تعامل **شوقى** مع معجم الشعر العربى، وتعمقه لكلماته وبصيرته بطرق تحول الكلمات دون أن يأخذ فى هذا كله شكل الصاخب الساذج. قد يكون لك رأى آخر، ولكن مناوشة، **شوقى** للشعر فيما أعتقد خليقة بأن تعطى جزءا من الجهد والمحاولة. وكل فرض مقابل يستحق من العناء مثل ما استحق غيره من الشائعات عبر الزمان. لكن بعض النقاد تساءلوا عما لم يحققه **شوقى** فضاع ما حققه. وما يحققه الشعراء لا ينكشف دون مبالاة ومحبة ضروريتين.

الهوامش:

(١) الشوقيات - الجزء الأول - مقدمة بقلم الدكتور محمد حسين هيكل ص ب .
(٢) المرجع نفسه ص أ.
(٣) المرجع نفسه ص هـ، و، ز.
(٤) المرجع نفسه ص ع.
(٥) المرجع نفسه ص . ف
(٦) المرجع والصفحة نفسها .



إسماعيل صبرى

شياطين جارسيا ماركيز

فى أول فبراير الماضى صدرت الترجمة الفرنسية لآخر روائع الكاتب الكولومبى الكبير **جابرييل جارسيا ماركيز** «عن الحب وشياطين أخرى». وفى العمل الأدبى الثالث عشر للروائى الكبير الحائز على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٢، يقص علينا قصة يمتزج فيها الحب بالمرض والجنون فى «قرطخينة الإنديز» فى نهاية القرن الثامن عشر. ففى أحد الأديرة بهذه المدينة الساحلية التى كانت تزدهر بها تجارة العبيد فى هذا العهد تولد قصة حب محظور بين مركيزة مولدة فى الثانية عشرة من عمرها تدعى «سيرفاماريا دى تودس لوس أنجليس» التى أودعت الدير بعد أن عضها كلب ضال وساد الاعتقاد بأن بها مساً من الشيطان - وبين عالم اللاهوت البالغ من العمر ستة وثلاثين عاماً، والمكلف من قبل أسقف المدينة بطرد روح الشيطان من جسدها.

وتعد هذه الرواية الجديدة لبنة أخرى فى بناء العالم الخيالى والمتمرد والساحر بأجوائه الغريبة وتفرد شخصياته لشيخ القصاصين الكولومبيين الذى نجح مرة أخرى فى تحقيق معجزة الخلق الأدبى والفنى القادر على اجتياح الحواس والقلوب من خلال تجديد الأسطورة الأساسية للعشق المستحيل والمدمر. ويعطى إحكام الكتابة والسيطرة التامة على الجانب السردى للأحداث، والذى يميز **ماركيز** فى هذه الرواية، البهاء التراجيدى والجمال الآسر لدرة نادرة فى أدب أمريكا اللاتينية والأدب العالمى.

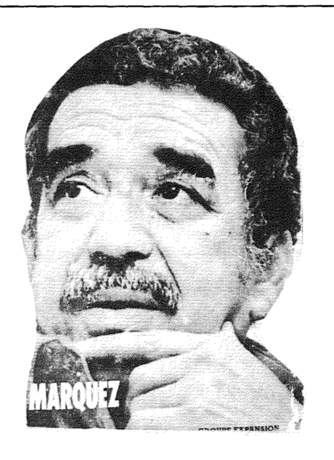
والرواية قصيرة ومثيرة للدهشة والإعجاب، ترجع بنا قرنين من الزمان إلى فترة تقع فى نهاية القرن الثامن عشر حيث تمتلك إحدى الشخصيات الأعمال الكاملة

لڤولتير - الذى توفى فى عام ١٧٧٩ - وقبل وصول أصداء الثورة الفرنسية إلى شواطئ أمريكا اللاتينية ومستعمراتها . وهذه الفترة هى الفترة الفاصلة بين انتشار فلسفة عصر الأنوار وترسخها فى أنحاء كثيرة من العالم وبين بروز فكرة المواطن الثائر الذى قتل ملكه وأعلن إلحاد الدولة. وهى ازدواجية تنعكس فى الرواية ذاتها فى شخصية المركيزة المولدة التى رغم شعرها النحاسى اللون الممتد لأمتار عديدة وراءها كطرحة العروس فقد شبت وسط العبيد والهنود وأتقنت اللغات المحلية وعرفت الآلهة المحلية، ثم فى شخصية القس عالم اللاهوت كاتيانو ديلاورا الذى يرمز إلى عالم المستعمر الأبيض الكاثوليكى. وولادة قصة الحب بين الاثنين رغم كل شىء، وحبهما الذى تهدهده أبيات الشعر منسوجة بخيوط الانفعال المحكوم وخجل المشاعر المحرمة. ويصف **ماركيز** تطور هذه العلاقة باقتدار شديد، فتبدو للقارئ طبيعية تماما وشديدة الإحكام، وذلك لأن **ماركيز** رغم ما يوصف به عمله من «واقعية حالمة أو شاعرية» فإنه من الروائيين القلائل الذى يمتلكون قدرة الحديث عن الحب بصورة مباشرة دون تهكم او سخرية لاسيما فى إطار ما يعرف بأدب ما بعد الحداثة. وربما السبب الثانى الذى يدعم بصورة غير مباشرة مصداقية الحب عند **ماركيز** هو الشكل المستخدم أداةً لنقل حسيته القوية. فالوجود القوى والمستمر لكل عناصر الطبيعة من زهور وطيور وحيوانات وظواهر طبيعية من كسوف الشمس إلى الرعد والأمطار والروائح والألوان على تنوعها، دون أن يمس أو يؤثر على نقاء الأسلوب وشفافيته، يدعم الشاعرية القوية التى تتجلى فى القصة وفى قصة الحب داخل الرواية ذاتها. فالروائى دائم التنبه لنسق الأشياء ومذاقها ولحيوية الرواية ووضوح مساراتها. ويعرف كذلك - وهو ما يردده على لسان إحدى شخصيات الرواية - «أنه ليس هناك من دواء يشفى ما لا تشفيه السعادة».

وحول العلاقة بين المرض والأوبئة والحب، صرح **ماركيز** فى حديث نشر بصحيفة لوموند الفرنسية بمناسبة صدور الترجمة الفرنسية للرواية «لقد أحببت على الدوام الأوبئة، فهى تمزج بين أعظم جوانب التراجيديا وما يمس عالم ما وراء الطبيعة فى المقابر. هذا حقيقى، فهناك مرض النسيان فى (مائة عام من العزلة) والطاعون فى (لامالا هورا) والكوليرا فى (الحب فى زمن الكوليرا).. ولكننى سأوقف هذه الأمراض الممزوجة بالحب، فلا أوبئة بعد الآن».. «أما الحب فسأبقيه، إنه محرك كتاباتى وحجتى وعقيدتى الوحيدة».

أما عن شيطان الكتابة، فيقول الروائى الكولومبى فى الحوار نفسه «إننى أكتب عندما تكون القصة قد اكتملت فى رأسى وأنا بحاجة إلى إيجاد أسماء الشخصيات قبل أن أبدأ الكتابة وبعد ذلك فالكتابة تتقدم بيسر ودون عوائق. وأنا أمارس النقد الذاتى باعتباره نوعا من أخلاقيات الكتابة؛ وأجد لذة حقيقية فى تصحيح عملى». وغاية الكتابة العليا هى «السعى وراء كمال البناء الأدبى وإحكام اللغة وكثافتها كذلك، وغايتى العليا هى كتابة رواية أو قصة يجدد فيها كل سطر لحظة الترقب وشغف معرفة ما يلى، أى كتاب لا يستطيع القارئ تركه دون أن يعرف ما يلى - ليس فى الفصل التالى أو فى الفقرة التالية - ولكن فى السطر التالى».

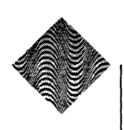
«وبالنسبة لى فإن أكثر الأمور صعوبة قبل الكتابة ليس العثور على القصة ولكن على البناء الروائى، وأنا



أعانى معاناة شديدة خلال هذا البحث، وقد تأثرت بصورة قاطعة ونهائية بقراءة «أوديب ملكاً» **لسوفوكليس**. فحلم كل كاتب هو كتابة قصة تتمحور حول محقق يجرى تحريات ليكتشف فى نهاية المطاف أنه هو القاتل، وأنا أظل حتى نهاية كل كتاب مهموما بهذا المعنى».

أما مايصف به جائزة نوبل، فقد يكون نقطة اتفاق مع آخرين حائزين على الجائزة المرموقة نفسها «عندما تلقيت جائزة نوبل، تبادرت إلى ذهنى اللعنة التى تصيب الحائزين على هذه الجائزة لتحول بينهم وبين الوقت اللازم للخلق. لقد أردت بكل قوة ألا أكون سجينا للشهرة أو النجاح، بالضبط مثل عدم رغبتى فى أن أكون سجينا للسياسة. إن مائة شخص لا يستطيعون أن يلبوا الدعوات والطلبات التى توجه إلىّ والتى يصعب رفضها دائما. ولكننى ألتزم بقاعدة وحيدة: لا أحد يستطيع العثور علىّ فى أى مكان فى الصباح وحتى موعد الغداء، حيث لا أفعل شيئا سوى الكتابة» .

باريس



ناقد فى مهمة

ربطةُ عنُقٍ مربوطةْ

وحذاءٌ مربوطْ

حبرٌ من أعتقِ أنواعِ الحبرِ، وحرفٌ منقوط

منضبطٌ فى خَفَر الشاطىءِ .. والرّملِ الهادئْ.

والصيادُ على عَرْضِ البحرِ يقشِّرُ ماءَ البحرِ عن اللؤلؤْ.

يا هذا اللاهى فى خربشةِ الريحِ على شاطئكَ الضّحلْ

هل لك نقشٌ فى أشرعةٍ لا تحملها الريحُ إلى غايتها؟

هل يبدأ صوتُكَ من أذنيك؟

هل سالَ دمُ النّاى على شفتيك؟

هل نازعَكَ الطَّلُّ على كُحْلِ العين؟
تَدْخُلُ مملكةَ الشعر... الآن/
تَضِلُّ مع العطر وعربدةِ الغصن... مراهقةِ النسمة،
نَزَقُ سنابلَ لم تتعلمْ آدابَ المائدةِ
ولا كيفَ تكونُ الطأطأةُ أمامَ المنجلْ
يمكن أنْ تختارَ لنفسكَ كرسياً من أكتافِ مريديكَ،
ولكنَّ الأرجوحةَ ليس لها أيُّ قوائمْ
وأنا لا مرضاةَ لديَّ ولا أيَّ عصِيّْ
أتكيءُ عليها أو تتكيء عليّْ.
نَعَمِي لائي الأولى،
لا أرضَى حتى أرضَى
قافيتي حافيةٌ... لا يفصلُ قدمَيَّ عن الأرض سوى الأرضْ
هل تحتكم النشوةُ للجغرافيا.. والهندسةِ..
وحبلِ الصوتْ؟
هل للموسيقى جهةٌ؟
ما طعمُ الفرح الأخضرْ؟
ما سمكُ القشرةِ بين الدمعةِ والصمتْ؟
كم ميلاً يقطعه الأسودُ ليصيرَ رمادياً؟

من أكثرُ وهَجَاً بيتُ الشعر أم التلفزيونْ؟
حسناً .. نتفقُ الآنْ،
لا شرطَ على ما ليس له صلةٌ بالشرطةْ
والحيلةُ فتوى الحيلةْ،
هل قال لك الشاعرُ كيفَ يغيبُ إذا حضرَ الشعرْ.
هل قالَ بأنَّ الشّاعرَ فى غيبوبتهِ يركبهُ المسُّ ؟
فلماذا يصحو إنْ كانَ سيزنُ الحُلْمَ وفاكهةَ الهاجسِ
بالكيلوغرامْ؟
وإذا سقطَ رذاذُكَ فوق قصيدتهِ
كيفَ تصيرُ الألوانُ بلا ألوانْ،
شفةٌ ليس لها بالكَرَزِ ولا بالقهوةِ والهمسةِ والنارْ،
وتَرٌ ينخَرُهُ اللحنُ فَلا وقعَ سوى
ما فى السنتيمترِ من الشعرْ،
يبتسمُ النقْدُ فيرتجلُ الرعْدُ البرقَ،
ويمضى الغيمُ كشاهدِ زورْ،
ولا يبقى فى القلبِ سوى قططٍ حُمْرٍ تنْهشهُ
والزفرةُ دقَةُ رئةٍ لا زمنَ لها
والطيفُ قذى العين.

ويهوى قوسُ القُزَحِ بلا أجنحةٍ حجراً لا يجْفِلُ منه ذبابُ المقهى،

يا هذا المتّكىءِ على يدهِ

ثمّةَ من يتكىءُ على غدهِ،

فوقَ ضلوعِ الأمسْ.

هل تعرفُهُ؟ هذا الإنسىُّ الجنَّ

وجنىُّ الإنسْ،

لن تدركه أبدا.. أبدا لن تدركه بالحاسّاتِ الخمسْ

لن تدركَهُ إلا حينَ تُحِسّ بما ليسَ يحسْ



المجـــد للعـــرى



اقتحم المرض «طلبة» حجرة الكشف كالرصاصة بدون سابق إنذار.. لم ينبهني بدقاته المعتادة على الباب أو حتى بنحنحته المتحشرجة المثقلة ببقايا المعسّل .. وجدته فجأة فى منتصف الحجرة بينما كنت أقوم بالكشف على مريضة .. أمرتها سريعاً بأن ترتدى ملابسها واستدرت كى أستعد لمواجهة هذا الأحمق بالسب والركل مصمماً على استباحة كرامته كما استباح حرمة المريضة فقد كنت أشك منذ فترة فى أن «طلبة» يتلصص على مريضات القرية فى أثناء فحصهن لعله يظفر بمساحة عرى يمرح فيها خياله باقى اليوم .. وها أنذا أتأكد من ذلك فهو الآن لم يعد يرضى ببانوراما ثقب الباب بل امتد طمعه إلى لقطة زووم فيها التفاصيل التى تغرى أنياب عضة الجوع السامة...

ـ قبل ما تشتمنى يا دكتور أو تعمل أى تصرف .. أنا غلطان وستين غلطان .. بس لما حتعرف حتعذرنى ..

ـ أعذرك مين مافيش حاجة فى الدنيا تخليك تعمل الجنان ده اللى انت عملته...

ـ «حسن الطايفى» سايح فى دمه يا دكتور ...

قالها مباغتة حتى اعتقدت أنها مناورة منه كى يشتت انتباهى عن مباغتته الأولى بأسلوب لا يَفُلّ المفاجأة إلا مفاجأة أكثر كهربية منها، وتلجيماً للسان والعقل.. تملكنى هذا اليقين فبدرت منى حركة لم أتوقعها ولم يتوقعها

هو بالطبع.. لكمته بعنف لدرجة أنه فقد الوعى لثوان و«حسن الطايفى» ليس أى مريض و«طلبة» بالذات يعرف أنه أعز الأصدقاء فى قرية (الشعراء) والمناورة باسمه فى مثل هذا الموقف لا تغتفر...

ـ الله يسامحك يا دكتور واللّهى تلاتة بالله العظيم اللى قلته لك عن «حسن الطايفى» كله صح وأمه لسه باعته لىّ مع رجب جارهم وأهو واقف بره لو عايز تتأكد....

لم يعد لدىَّ وقت لمزيد من الشك والحدس والتخمين.. أمرته بسرعة أن يحضر شنطة الآلات ويغلق باب الوحدة الصحية وانطلقنا نهرول فى اتجاه دار «حسن الطايفى».... أجاد «حسن» الحفر فى ذاكرتى كما أجاد حفر الخشب، فانطبعت الصورعندى ما بين بروز وفجوة.. بروز الحقيقة وفجوة التناسى... قدموه إلىَّ فى أول لقاء بعبارة: خريج كلية التجارة الذى أصبح أشهر (أو يمجى) فى دمياط، وكانت سمعته قد سبقت رؤيته، وصار أول لقاء لى معه مجرد تكملة للصورة التى حدثنى الكثير عنها أو بالأصح تصحيح للصورة؛ فوسامته كانت دائماً هى مفتاح حديثهم حتى أننى تخيلته «شعراوى» ينتمى للأصول الفرنسية التى يقولون إنها اختلطت بدماء أهل القرية أثناء حملتهم الصليبية، ولكن وسامته فى الواقع لم تكن مستمدة من شكله فقط، فهو برغم شعره الأسود الناعم المختلط دائماً بنشارة الخشب وعينيه الواسعتين الذكيتين وصدره القوى المغطى بغابة الشعر فقد كان يملك كرشاً كمعظم الدمايطة العاملين فى مجال الموبيليا.. ومعظم وسامته مستمدة من اهتمامه بتفاصيل ملابسه وتناسق ألوانها، ومن حديثه الهادئ الواثق الذى يتضمن دائماً قصة للاستشهاد أو طرفة لجذب الانتباه.. وذاكرته الحديدية المرتبة التى يتندر بها الجميع لدرجة أنه كان يحفظ أفلاماً عن ظهر قلب، وخاصة فيلم «لص بغداد» الذى كان يستطيع أن يحكيه بكل تفاصيله وكأنك تشاهده فى صالة السينما.. أما صوته العذب العاشق «لعبد الحليم» فقد كان جواز مروره إلى القلوب ومنها قلبى فأحلى لحظاتنا معاً دائماً هناك فى غيط «عبيد» حين نهرب من ملل الوحدة الصحية وكآبتها لراحة تحت شجرة التوت المملوكة «لمصطفى الضوينى» هناك تتحرر الحنجرة ويتسلل صوته الحالم ليستدعى كل ما هو جميل فى هذا الكون حتى أنهم أشاعوا فى (الشعراء) أن من يريد اصطياد العصافير فليصطدها وقت غناء «حسن الطايفى» فهى حتماً تسمعه ولا يقطع سلطنتها إلا صوت طلقات الرش التى تحيل سجودها موتاً فى المكان.

صرخت فينا الأم من الشرفة أن نسرع الخطو حتى نلحق «حسن».. طرحتها السوداء مشدودة بين أصابع اليدين ترتخى وتنبسط مع الولولة وشعرها الأبيض المهوش ينذر بكارثة.. فى قفزتين دلفنا إلى صالة البيت حيث

خرطوم دم يندفع من منطقة العانة لينساح فى أرضية الغرفة .. «حسن» متكور بجسمه فى وضع الجنين ويداه تغطيان العانة وقسمات وجهه الشاحب ترسم ألماً وحزناً..

ـ دخلوا علينا الأندال ولاد الكلب وقالوا لازم نطاهرابنك ونطهره..

حاولت حصار مصدر تدفق الدم... أزحت يديه جانباً. إنها ليست عملية طهارة إنها عملية بتر!! اجتذاذ من الجذور.. اندهشت لماذا «حسن» بالذات؟ ولماذا وقع التخصيص على هذا العضو؟!

اكتسبت منه الدهشة وروى هو بذورها التى استطالت ونمت أسئلة ملحة وعلامات استفهام تصمد أمام حشائش الألفة وأشواك العادة. كان يسألنى لماذا تقرأ رسائل «ڤان جوخ» وتقلد لوحاته؟.. ارسم مثله ما يجول بنفسك. ضع بصمة روحك على اللوحة حتى لو لم تخضع لكلام الكتب... قالها لى بأعلى صوته: طظ فى الجميع وعاش فنى حراً مستقلاً!!.. كان يقول كلماته أحياناً بخشونة ولكنها دوماً كانت بحب وصدق. عرف عنى حبى للرسم واللون وكراهيتى لمهنة الطب ولكنه لم يحاول أن يثنينى لا عن هذه الهواية ولا عن تلك المهنة.. هل هى رغبة فى عدم اقتحامى أم اقتناعٌ بأن فشلى فى الاثنتين كالقدر الميتافيزيقى لا فرار منه؟

ـ إنت بترسم على ورق أو بالكتير قماش أما أنا فباحفر على خشب. انت بترسم بريشة وأنا بأدق بدفرة.. على أد تعبى ومعا فرتى مع الخشب باحس قيمة الأويمة اللى باطلعها.. بصراحة باحس إن اللوحة بتاعتك زى البت المايصة.. وحتة الأويمة بتاعتى زى الواد الجدع اللى راضع من بز أمه..

أحسست أن بين البارز والغائر فى هذه الأويما تكمن قوة «حسن» وأيضا حنانه..

أخذ «طلبة» الممرض يحضر إبرة الجراحة والخيوط كى أربط الشريان النازف وأغلق الجرح بسرعة قبل أن تتسرب الروح مع تيار الدم الراحل خارج الجسد، كان البحث عن الشريان مضنياً فدمه مندفع مثله.. اندفاعه حين أعلن عن نيته فى تكوين رابطة لعمال الموبيليا فى دمياط لحماية حقوقهم وصمم على مواجهة تجار المدينة الذين يهبطون قرية (الشعراء) ويشترون الموبيليا بأرخص الأسعار ليعرضوها فى معارضهم المعروفة لأبناء القاهرة وقاطنى المدن الكبرى، وحتى أبناء الخليج ممن لا يعرفون من دمياط غير هذه الڤاترينات البراقة والمعارض الفخمة فى المدينة، أما (الشعراء) الورشة الكبيرة الموردة وعصب الحياة المنتج فى هذه الصناعة فهى فى الظل....

ـ هيَّ في الضل لأن احنا اللى حطيناها فى الضل...

الشمس بتاعتهم والنور على مقاسهم هم بس.. أما احنا فمكتوب علينا ناخد حقنا منهم بالقطارة واحنا شايفين شغلنا معروض بأضعاف الثمن فى معارضهم....

أحاول فرملة اندفاعه وأنصحه بالابتعاد والإخلاص لفنه..

ـ ما تقوليش وانا مالى ودع الخلق للخالق وانت حتصلح الكون والكلام الفاضى ده... دول بتوع سوق وأنا فاهمهم.. وبعدين لازم تحس بإحساسى علشان تفهمنى.. لما تلاقى عرقك بقى كروش منفوخة وأنفاس حشيش وعربيات زلكه مركونة قدام أفخم عشش فى رأس البر.. لما تلاقى كل ده لازم تنفجر وتلم أولاد كارك وتوعِّيهم..

لا أستطيع استيعاب مثل هذه العبارات وإن استوعبتها فهى ليست مضبوطة على موجتى، مثلها مثل وشَّ الراديو... فقد كانت كل حياتى نظرية ويداى كانتا بلا ذاكرة عملية، فأنا لا أجيد حتى دق مسمار فى الحائط.. انبهرت بكلماته ولكننى كنت أثبط من عزيمته قدر ما أستطيع وأحاول إحباطه بكل الطرق.. اعتبرتها فيما بعد من ميكانيزمات الدفاع بلغة الطب النفسى... ولكن إصراره كان بلا حدود فقد حاول إقناع كل عمال الموبيليا بـ (الشعراء) وإشهار الرابطة.. حاول ولكن ديون الورش وارتفاع سعر الخامات وقلة خبرة التسويق جعلت الخيار صعباً بين رابطته وبين حيتان دمياط....

ـ إبنى كافر؟! معقول ده يا ناس.. ابنى اللى الناس فضلوا صوته فى قراءة القرآن على صوت شيخ الراديو فى صلاة الجمعة ... قالوا عليه كافر وعايزين يقتلوه..

ـ مين دول يام «حسن»؟.

ـ زمايله النجارين والأويمجية جيران الورشة. الجماعة اللى مربيين دقونهم دول..

اعتبروه ضالاً فحاولوا هدايته قبل ذلك مرتين.. المرة الأولى بالحسنى حين نصحوه بألا يقف فى الشرفة عارى الصدر بدون فانلة فى قيظ الصيف، واتهموه بإثارة الفتنة بواسطة عضلاته التى تشكلت على مدى سنين ممارسته لكمال الأجسام فى مركز شباب القرية.... صدره الرشيق المتهم يعلو ويهبط بإيقاع الموت اللاهث المقتحم اقتحامهم حين حاولوا معه للمرة الثانية التى كانت أكثر عنفاً حين هجموا على مخزن ورشته المغلق

وكسروا القفل، حين علموا من صبيانه أنه بعد الانتهاء من شغله الأصلى يسهر على نحت أجساد عريانة تظهر العورة وتغرى الحس.. تم الاقتحام فى منتصف الليل.. تطايرت من شبابيك الورشة بقايا النهود والأفخاذ والأكتاف والرءوس المتوجة بالشعر.. وتحطمت أجساد عارية منها المنحوت على واجهة بوفيه أو المصمم على هيئة أرجل للموائد أو للمقاعد... ارتفعت صيحات التكفير والوعيد بجهنم عند قبر كل مصور أجساد ونحات أصنام.. ارتفعت حتى غطت على نقيق ذكور الضفادع حين استعراض فحولتهم... احترق هذا العرى المتألق فى الجرن الواسع أمام ورشة «حسن» وتصاعدت ألسنة اللهب الثعبانية ملتهمة تلك الوجبة تاركة قطعاً لا تحصى من الفحم قوتاً لنارجيلات قهوة «على الدياسطى» المجاورة. وانتشر خبر فى القرية مفاده أن ساحة الجرن قد أصبحت أماناً فى الليل بعد الانتقام الربانى واحتراق هذا العرى الفاجر فلم تعد تسكنها العفاريت التى تتنكر فى شكل الأرانب، وكان ذلك مسوغاً كافياً لإغلاق محضر البوليس وحفظ شكوى «حسن» لعدم توافر الأدلة الفحمية....

طرف سبابته الأيمن مبتور وكأنه يشير إلى موضع الجرح... لا يخجل من هذا الإصبع ويقول: نص أو يمجية ونجارين الشعرا صوابعهم طايرة من مكن شق الخشب ويضحك عالياً ويقول بلهجة «يوسف وهبى» المسرحية أويمجية بلا أصابع زى عزبة (الطايفى) عزبةٌ بلا طحال.. وكانت هذه العزبه،التى ينتمى إليها «حسن» قد اشتهرت فى (الشعراء) بأن معظم رجالها قد أجروا عملية استئصال الطحال المتضخم من جراء البلهارسيا، وكان «حسن الطايفى» من القلائل الذين أفلتوا من هذا المصير، ولكنه لم يفلت من مشاهدته عن قرب بشكل دورى، حين يضع القيء الدموى نهاية أقاربه من قاطنى عزبة (الطايفى)..

أحسست أن دورى قد انتهى عند هذه الخطوة... فالجرح قد تم غلقه والنزيف قد توقف... دائماً ينتهى دورى عند هذه المرحلة.. مرحلة الجسد الذى بلا حراك ولكنه حى حياة المنتظر لمن هم أكثر خبرة منى وأكثر امتلاكاً للإمكانيات بعيداً عن وحدتنا الصحية التى لا تمتلك إلا أقراص السلفا والنوفالچين ومزيج الراوند شجعنى نجاحه النسبى فى جمع التوقيعات للرابطة على أن أخاطب مديرية الصحة بدمياط لمنحى إمكانيات أكثر كجهاز أشعة أو معمل تحليل متقدم، لم أنتقل بمرحلة المخاطبة لمستوى الإلحاح لأننى لم أكن مثابراً مثله مع أنى لم أتعرض لمضايقات مثل التى تعرض لها «حسن» من جيرانه أصحاب الذقون، الذين أخبرنى عنهم بأن السبب الرئيسى فى تعرضهم له وحرقهم لقطع الأويمة، هو خضوعهم لأوامر نجار الموبيليا وارتباطهم بمصالح أصحاب

المعارض الكبيرة.. وسكوته عليهم هو سكوت مؤقت لحين إنشاء الرابطة وإشهارها ذلك الحلم الذى يتشكل مع كل بروز وغور فى الأويما..

قبلته فى الجبين بين العينين .. النبض ضعيف حقاً ولكنه مازال يطلب الحياة. العينان مكسورتان ولكنهما مازالتا تستجيبان للضوء.. الجسد مفتقد للذكورة ولكنه مازال يحتفظ بقدسية العرى وسحر الرجولة... طلبت من «طلبة» المرض أن يسرع بطلب الإسعاف لنقل «حسن» إلى المستشفى الأميرى، وبينما كنت أستعد لمغادرة منزل «حسن الطايفى» لمحت لوحة كنت قد انتزعتها من كتالوج بناء على طلبه . لوحة الإفطار على العشب لـ «مانيه» .. لمحتها محاطة بإطار من أويما الزخارف النباتية.. هل لم يستطع حل لغزها المحير بعد وما الذى جعله يلح فى اقتنائها؟... لماذا تتعرى السيدة فى اللوحة وسط رجلين يرتديان كامل ملابسهما؟. ولماذا هى أكثر أناقة ورقياً منهما، مع أنها عارية والمناسبة مناسبة إفطار على العشب!



محمد الخالدى

خمس افتتاحيات ومقدمة لقصيدة الصبابة

الافتتاحية الأولى

ليس بْينى وبينكَ إلأَّى
ليس الذى تشْتَهيه المدَى كُلُّهُ
فأَقِمْ بين ذاكرتى والزمانْ
وأَعِدْ ما مضى من تصاريفِ هذا الزمانْ
قلْ لنا كيف كانْ
هل عَنَى أهلَه ما عنانا (*)
هلى تُرى مَضَّهمْ مثْلَما مَضَّنَا
ولماذا اصْطَفَانا
خانَنَا وانْحنى لسوانا؟؟
أليسرٍ بنا؟
سرُنا فى خطانا
أم لأنَّا فُتِنَّا به فرَمَانَا؟

الافتتاحية الثانية

خَرقَ الغُيُوبَ وجاءنى
وعليه وعْثَاءُ الطريقِ
ـ لِمَ جئتَ؟
قالَ شَمَمْتُ عن بُعدٍ حريقى
فأتيتُ أسألُ مَنْ شَبيهى
قلتُ احترقتُ وهذه الأنوارُ بعضٌ من بَرِيقى
أَوَمَا ترى هذا الرَمَادَ
ـ سَبَقتنى ؟
ـ كلاَّ ... حَنَنْتُ
وربَّما حَّن الشبيه إلى الشبيهِ
ـ ضن الزمان بمثلِنا
لاصاحب يَأْسُو ولا مَنْ نَصْطَفيهِ
وقسا الزمانُ وسامَنَا عَسْفاً
فلسنا من بَنيهِ

الافتتاحية الثالثة

وشربْنا
فتَذَكَّرْنا
وحَنَنَّا
فَشَرِقْنا بالدَّمعِ جميعا
وذكرْنَا الجِيرةَ والأحبابَ جميعا
وجَهَشْنَا:

ذاك زمانٌ ولَّىٰ
ثم غرقْنا فى الصّمتِ جميعا

الافتتاحية الرابعة

قال والكأسُ بين يدينا
ضَاقَت الأرضُ بى
لم أنَمَ ليلتى
فلماذا كبوْنا
قلتُ حق علينا
أن تكون البداية ، أن نَتَهَجَّى الطريقا
وشربنا
شربنا
شربنا
فلما أفقنا
كانت الأرض قفراً
ووجهُ السماءِ حريقا

الافتتاحية الخامسة

رجوتك ألاّ تجىء
لغة ثَيِّب وزمان ردِىءْ
رجوتك ألاّ تجىءْ
ليس لى غيرُ حزْنى
وهذا المدادُ الذى لايضىءْ

مقدمة لقصيدة الصبابة

هـذى الجـــــــزيـرةُ تـأْتـى َنـفْحـــــــةً ورؤًى
وتْرتمَى عـنـد بـابـى وهْىَ تـهـــــــــــتِفُ بِى .
ســــألتــــهــــا أحنين هزها فـــهـــفت
أم أن ســـحـــراً سَرَى فى ربعـــهـــا الخـــربِ
فـــانســــاب فى الأرضِ طِيبٌ من توهُّجِهـــا
واخــضَرَّتْ البــيــد من نجــوى ومن طربِ
قـــالت ســـمـــعت أنين العـــود فـــاشْتَعلتْ
كل المفـــــاصِلِ منى ، هدَّهـا لـهـــــبى
فـــجـــئتُ أســـألُ عن هذا الذى شـــرَدَتْ
أوتَارهُ ، فــــــــتـنـدى يـابـسُ الحـطـب

(*) الإشارة واضحة إلى قول المتنبى
صـحب الناسُ قـبلنا ذا الزَّمـانا
وعناهم من أمـرِه مــاعـنانـا

٤

*تلوين وتلصيق سارة فيام **

أقنعة

*تقديم وأشعار جمال الدين بن الشيخ **

«فى المسرح، ما كادت المأساة تولد حتى استخدمت القناع» هكذا كان **بوالو*** يقول. هذا الوجه المزيف يستثير الرعب، أو الشفقة، أو الضحك. وليس هناك سبب آخر يستدعى وضع القناع. والذى يضع القناع فوق خشبة المسرح أو بعيدا عنها، لا يعيش لحظة واحدة إلا كونه ليس هو نفسه. لكن أقنعة **سارة فيام** لاتغش أحدا. هذه الأقنعة تغطى القلق كأنما بجبهة عمياء. ثم تتشقق وتتصدع باندفاعة يائسة من الداخل. عمل فى جوهر المادة منذ البداية: تصوير، زيت، ألوان مائية، باستل، اقلام ألوان، رصاص، أوراق مشغولة، ممزقة، مشرمة، تلوينات على تلوينات بالزيت تقتفى أثر الفجوات المتروكة بين مساحتين أو الملصوقة مباشرة فوق الكسرات المأخوذة أصلا من اللون.

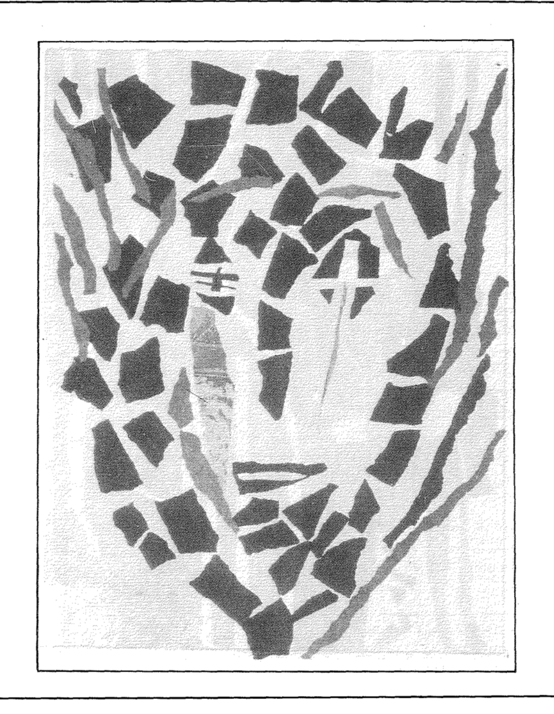
من هذه المكونات تولد المواد والأشكال. من مصادفة هذه الأعراس تتشكل زلزلات غير منتظرة. القسمات، سطوح النور يعاد توزيعها، حاشيات تضم فى خطوطها تجمعا من عناصر عاشقة معشوقة. فم، عينان، أنف تظهر على نحو غريب، لايرسم وجها إلا بالقليل الذى يفتحه على شىء منه، هو ما سوف يكون عذابه العميق.

أحيانا تكون الحركة لاتزال خشنة. إنها تقتلع كسرة ملصوقة. والأثر على الورق المقوى يذكر بجرح. وهكذا، المعنى يغتصب المادة.

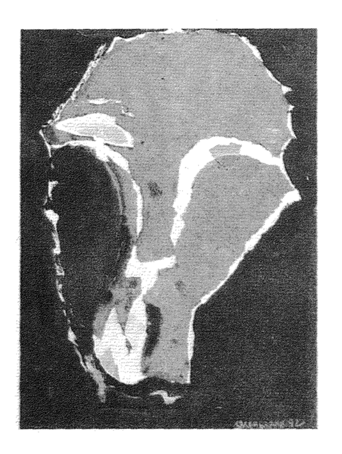
القناع يشدنا بلا رجعة، نظرته اليباب تخترقنا كأنها تلقى باللانهاية فينا. وجعه، يقودنا نحو هذا الذى يختفى، يفرض علينا الحاجة إلى أن نفهم لماذا كانت هذه الخطوط الغامضة، هذه الظلال الملطخة بالقرمزى، هذه الاختلاجات أو هذه القساوات تتضمن دائما النداء ذاته الذى يحملنا إلى ماوراء المظهر، حيث قد، نفهم السر فى حياة قلقة، أو فى نظرة تلقى على الآخرين.

* **سارة فيام** فنانة فرنسية معاصرة. **جمال الدين بن الشيخ** شاعر فرنسى معاصر من أصل جزائرى، وهو أستاذ الأدب العربى بجامعة السوربون. **وبوالو** هو الناقد الفرنسى الكلاسيكى صاحب «فن الشعر»
ترجم النصوص **أحمد عبد المعطى حجازى**
وجدير بالذكر أن الأشعار المصاحبة للأقنعة مكتوبة فى شكل الرباعيات وهى فى الأصل الفرنسى منظومة ومقفاة.





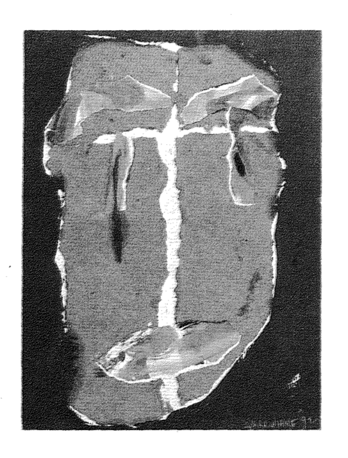
بالكاد حاشيةٌ من بياض
ترسم حدود الكينونة
كفجرٍ تحت الهلع
أن يحذف الظلمة



أيها الكفن
هل تكشف عن شكلنا حقا
أم عن مجرد الفراغ الأقصى
لظاهرنا الممزق



دمُ الشفاه دمُ الرعب
على صليب النهار المتقاطع
مسيحٌ
ينشر فى الجهات الأربع أوجاع حبه



أنت يانُصبَ الجزر الأوقيانوسية
يا رافعاً جفنك المعتم
فوق الشاطئ الصخرى
نحو أفقٍ لا شىء يبشر



عاصفة
مادةٌ معذّبة
حيث الألوان تتعانق وتتطارد
حول قلب يتجدد



أنا فى جوف المُجّرات
بازلت ذهبٌ من اختلاجات
مثل مُذْنب يُعول فى انتظار فرصته
ليرتدّ إلي اللا نهاية



أيها الوجه المقرَّبُ للسكين

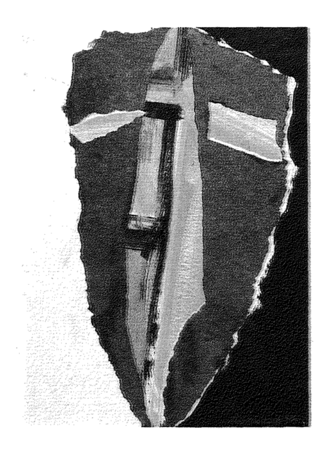
من تمزقٍ لتمزق

تنبثق عن وجهٍ آخر فى كل ومضة

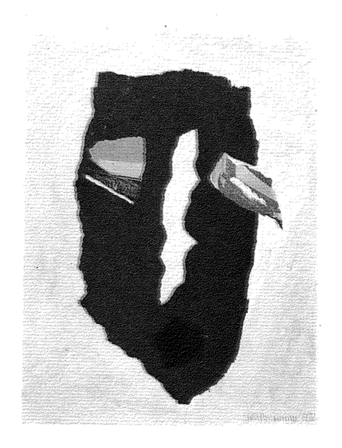
من عذاب



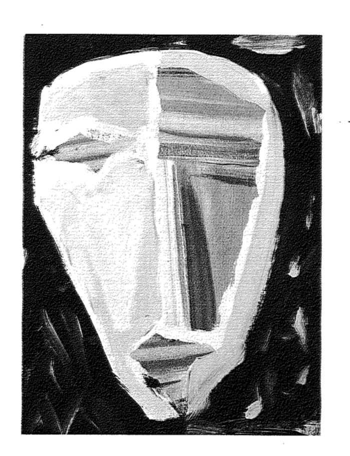
فوهة من حُمم
تشق قناع الأرض
فاغرة كَفَرْج مضطرب
يغمز بعينه لجنوني



لاشىء غير أنه لا شىء يكتمل
فى كل لحظة ينطفئ الحلم
أو تترنح الفكرة
فى اتجاه الصمت



مظهرٌ مزدوجٌ وقاسٍ
من الحقيقة إلى الأكذوبة
أيُّ مطرٍ من النجوم يحاكي الحلم
حين يتملى الأملُ في الغياب



رعدة خمرٍ
عند ما يجرؤ الجمشت المشتعل
مثل ثعبان
على أن يلعق آثار جراحنا



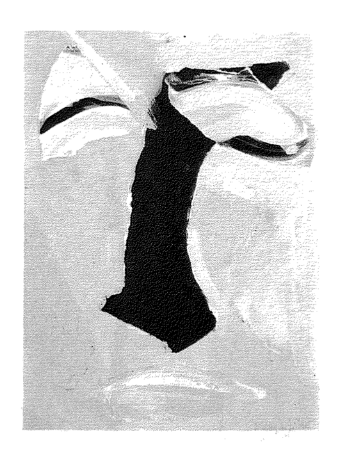
* الجمشت Amethyste حجر كريم .

الوجد حيث يبقى العمل

غير مكتمل

فاقدا أثر خطوه

فى الموت



مراد وهبه

إرادة التغيير*

عنوان هذا المقال يذكرني بكتابين أحدهما **لوليم جيمس** عنوانه «إرادة الاعتقاد» صدر عام ١٨٩٧، والآخر **لفردريك نيتشه** عنوانه «إرادة القوة» أصدرته أخته **إليزابيث فورستر - نيتشه** عام ١٩٠١ أى بعد وفاة أخيها بعام. وبذلك تقدر المسافة الزمنية بين صدورهما بأربع سنوات. وتقدر المسافة الزمنية بينهما معاً وبين الحديث عن «إرادة التغيير» بأكثر من تسعين عاماً.

والسؤال إذن:

هل ثمة مبرر للحديث عن «إرادة التغيير»؟

للجواب عن هذا السؤال نؤثر الإهابة أولاً بآراء كل من **جيمس ونيتشه**.

فى كتاب «إرادة الاعتقاد» يقول **وليم جيمس** إن اتجاهه الفلسفى يمكن أن يُنعت بأنه «تجريبية راديكالية». التجريبية عنده تعنى أن النتائج التى ينتهى إليها فى شأن أمور الواقع ليست إلا فروضا قابلة للتعديل فى ضوء تجارب المستقبل. والراديكالية تعنى أن مفهوم «الواحدية»[1] مازال مجهول الهوية. ومن شأن ذلك أن يفسح المجال للتعددية ومن بينها الإيمان الدينى بشرط أن يمتنع أصحاب هذا الإيمان عن إحداث أى إزعاج فى السوق. ذلك أن اعتقادنا بأن عقولنا مخلوقة على قدر الحقيقة المطلقة ليس إلا مجرد رغبة عارمة مدعمة من النظام الاجتماعى. فنحن نرغب فى اقتناص الحقيقة، كما نرغب فى الاعتقاد بأن تجاربنا ومناقشاتنا تتجه إلى الحقيقة المطلقة. ولكن إذا سألنا أحد الشكاك عن كيفية معرفتنا لكل هذه الأمور فالمنطق عاجز عن الجواب. إنها مجرد إرادة. ولهذا فإن التجريبيين ضد اليقين الموضوعى. ومع ذلك فإنهم لا يكفون عن البحث. والفارق بينهم وبين المطلقيين أن اليقين الموضوعى عند المطلقيين

* ألقى هذا البحث فى مؤتمر «التربية المقارنة» بكلية التربية جامعة عين شمس وعنوانه «إرادة التغيير لإدارة التغيير» فى يناير ١٩٩٥.

يقع فى البداية، أما عند التجريبيين فيقع فى النهاية. ومن ثم يمكن إيجاز التجريبية الراديكالية فى قاعدتين: الاعتقاد فى الحقيقة، وتجنب الخطأ. بيد أن هاتين القاعدتين متباينتان تباينا تاما. وبذلك تقف التجريبية فى مواجهة المطلقية إزاء الاعتقاد فى الحقيقة. يرى المطلقيون أن فى إمكاننا معرفة الحقيقة، بل فى إمكاننا معرفة متى يتم اقتناصها. أما التجريبيون فيرون أن اقتناص الحقيقة ممكن، ولكن ما ليس ممكنا هو معرفة متى يتم اقتناصها بدون أى خطأ. ذلك أن ثمة فارقا بين أن نعرف، وبين أن نعرف عن يقين أننا نعرف، والمطلقيون هم الذين يعرفون عن يقين، وهم الذين لهم السيادة لأننا جميعا مطلقيون بالفطرة، ومع ذلك يتساءل **وليم جيمس** عما ينبغى فعله من قبل طلاب الفلسفة؟ هل يدعمون المطلقية أم يتناولونها على أنها ضعف بشرى ينبغى التخلص منه؟ بوصفنا عقلاء ليس أمامنا سوى الطريق الثانى، وهو الطريق الأوحد، ومما لاشك فيه أن اليقين الموضوعى هو المثل الأعلى ولكن أين هو؟ ومن هنا فإن المطلقيين والتجريبيين ليسوا من الشكّاك بل من الدوجماطيقيين وإن كانوا على درجات متباينة من الدوجماطيقية. فالمتأمل فى تاريخ الأفكار يلحظ أن التيار التجريبى هو السائد فى العلم فى حين أن التيار المطلقى هو المهيمن على المذاهب الفلسفية لأن المذهب الفلسفى بحكم طبيعته هو مذهب مغلق. والدليل على ذلك الفلسفة الاسكولائية التى تتسم بأنها فلسفة مطلقية بفضل استنادها إلى ماتسميه بـ «البداهة الموضوعية»(٢).

هذا عن إرادة الاعتقاد عند **وليم جيمس** فماذا عن «إرادة القوة» عند **نيتشه**. لقد قيل عن كتابه الموسوم بهذا المصطلح إنه تتويج لنسقه الفلسفى على الرغم من أن **نيتشه** لا يريد لأفكاره أن تندرج تحت نسق معين.

فهو ضد الركون إلى أية رؤية كونية. ثم إن المعرفة عنده، أداة للقوة، وهى تزداد بازدياد القوة. وإرادة القوة أداة للتحكم فى الواقع من أجل أن يكون فى خدمتها. والمذهب الوضعى يقنع بالوقوف عند الوقائع فى حين أن حاصل الأمر على الضد من ذلك. فليس لدينا، فى رأى **نيتشه**، وقائع وإنما لدينا تأويلات(٣). واحتياجاتنا هى أساس تأويل العالم من أجل التحكم فيه. ولهذا يرى **نيتشه** أن **ديكارت** قد أخطأ فى البحث عن الحقيقة عندما توهم أنه عثر على اليقين الأول وهو أن الفكر يستلزم وجود المفكر فقال عبارته المشهورة «أنا أفكر إذن أنا موجود» ويرى **نيتشه** أن هذا اليقين الأول ليس باليقين لأنه صادر عن عادة أجرومية وهى أن لكل فعل فاعلا.

المعرفة إذن لا علاقه لها بالحقيقة، وإنما علاقتها بصيانة الحياة. وليس فى إمكان المعرفة مجاوزة هذه الغاية.

ولهذا يسخر **نيتشه** من لفظ «الحقيقة» يقول: **«نفرض أن الحقيقة امرأة - فماذا بعد؟ إن الفلاسفة من حيث هم دوجماطيقيون عاجزون عن فهم المرأة. ذلك أن الصلابة التى يتناولون بها الحقيقة سلبتهم القدرة على اقتناص المرأة. والمرأة لم تسمح لنفسها بأن تُقتنص».** ولهذا فإن الدوجما تشعر بالحزن واليأس ومن ثم فهى تكاد تلفظ النفس الأخير. وأخطر خطأ دوجماطيقى كامن فى اختراع **أفلاطون** لمثال الخير. ومن هنا ينقد **نيتشه** «جدول القيم» السائد الذى يعبر عن أخلاق المستضعفين، ويؤسس جدولا جديدا للقيم يستند إلى إرادة القوة، وهذه الإرادة هى الاسم الحقيقى لإرادة الحياة، لأن الحياة لا تزدهر إلا بإخضاع ما حولها. ومتى وضعنا هذا المبدأ انقلبت القيم السائدة رأساً على

عقب، وقلب القيم يلزم منه ضرورة. ومع ذلك فإن **نيتشه** يكشف لنا عن صعوبة نقد جدول القيم السائد وقلبه رأسا على عقب لأن السلطة تحافظ على هذا الجدول ولا تسمح أن يكون موضع نقد. فأمام السلطة كما أمام الأخلاق يجب ألا نفكر ويجب أن نتكلم قليلا. ولهذا يقول **نيتشه** إن كتاباتى لا تتحدث إلا عن غزواتى[٤].

هذا عن إرادة القوة فماذا عن إرادة التغيير؟ وما مدى علاقتها بكل من إرادة الاعتقاد عند **وليم جيمس** وإرادة القوة، عند **فردريك نيتشه**؟

للجواب عن هذين السؤالين ينبغى تحديد العلاقة بين إرادة الاعتقاد وإرادة القوة. كل من الإرادتين ضد الدوجماطيقية. الأولى ضدها لأن الحقيقة ليست واحدة بل متعددة، والثانية ضدها لأنها ضد الحياة. ولكن على الرغم من أنهما ضد الدوجماطيقية إلا أنهما يفترقان إزاء مفهوم الحقيقة. الحقيقة، فى إطار إرادة الاعتقاد، تقوم فى مطابقتها للواقع العينى. وهذه المطابقة تقاس بمدى نفعها أو خيريتها[٥]. أما الحقيقة، فى إطار إرادة القوة، فهى بلا معنى لأن هذه الإرادة ضد العقل. يقول **نيتشه** «لقد حررنا أنفسنا من الخوف من العقل، من الشبح الذى هيمن على القرن الثامن عشر: نحن الآن لدينا الجراة من جديد أن نكون عبثيين وأطفالا وشعراء. وفى كلمة واحدة نحن موسيقيون»[٦]. ومعنى هذه العبارة أن ثمة ثنائية حادة بين العقل والإرادة عند **نيتشه** بينما هى أقل حدة عند **وليم جيمس**. يقول **«من المشروع لطبيعتنا الانفعالية بل من اللازم أن تتدخل فى حسم الاختيار بين القضايا إذا اقتضى الأمر أن يكون هذا الاختيار اصيلا إلى الدرجة التى لا يمكن بحكم طبيعته أن يستند إلى أسس عقلية»**[٧]. ولهذا يستعين **جيمس** بعبارة **بسكال** المشهورة **«للقلب حجج لا يعرفها العقل»**.

السؤال إذن:

هل ثمة مبرر لهذه الثنائية بين العقل والإرادة؟

تاريخيا، هذه الثنائية وغيرها من الثنائيات هى السائدة فى تاريخ الفكر الإنسانى. فثمة ثنائية بين النفس والجسم، وبين المادى واللامادى، وبين الروح والمادة، وبين الفيزيقى والعقلى. وثمة ثنائيتان هامتان فى تاريخ الفلسفة. ثنائية **أرسطو** بين المعرفة النظرية epis-teme والمعرفة العملية teché. وثنائية **ديكارت** بين الأشياء المفكرة والأشياء الممتدة. ولكن ليس كل ما هو تاريخى هو أمر واجب، لأن الشك أمر لازم وإلا لما تطورت الحضارة الإنسانية. ولنجرب شكنا على الثنائية بين العقل والإرادة.

ونتساءل:

ما العقل؟

وما الإرادة؟

فى اللغة العربية نقول «عَقَلَ: ادرك الأشياء على حقيقتها. وعَقَلَ الشىء: ادركه على حقيقته»[٨].

وفى الفلسفة يقول **ابن رشد** «وأما العقل فإن من شأنه أن ينتزع الصور من الهيولى ويتصورها مفردة على كنهها وذلك من أمره بيّن وبذلك صح أن يعقل ماهيات الأشياء وإلا لم تكن ها هنا معارف أصلا»[٩]. وإذا علمنا أن ماهيات الأشياء هى حقيقة الأشياء ربطنا بين العقل والحقيقة سواء فى المعنى اللغوى أو المعنى الفلسفى.

هذا عن العقل فماذا عن الإرادة؟

يقول **ابن رشد** «الإرادة هى شوق الفاعل إلى فعل إذا فعله كفّ الشوق وحصل المراد»[١٠]. ومعنى هذا التعريف أن ثمة علاقة عضوية بين الإرادة والفعل.

والسؤال إذن:

ما مدى مشروعية العلاقة بين العقل والحقيقة من جهة، والإرادة والفعل من جهة أخرى؟

ونجيب بسؤال:

ما الحقيقة؟

وما الإرادة؟

عن الحقيقة ثمة نظريات ثلاث:

أولا: نظرية «الحقيقة صورة» أى الحقيقة صورة طبق الأصل. عبّر عنها الفلاسفة المسلمون فى قولهم: «الحقيقة هى مطابقة ما فى الأعيان لما هو فى الأذهان»، وعبّر عنها الفلاسفة المسيحيون وعلى الأخص توما الإكوينى فى قوله: الحقيقة هى المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقرر أن ما هو موجود موجود، وأن ماليس موجودا ليس موجودا»، بيد أن هذا التعريف للحقيقة عسير المنال لأنه يفترض مقدما أن نعرف الأشياء مستقلة عن عقلنا، ثم نقارن بعد ذلك بين الأصل والصورة.

ثانيا: نظرية «الحقيقة قانونا». وقد عبّر عنها ديكارت فى قوله بأن «سلاسل التفكير الطويلة التى اعتاد علماء الهندسة أن يستخدموها فى التدليل على أصعب ما يفرضونه خيلت إلىّ أن جميع الأشياء التى تقع فى علم الناس إنما تتتابع فيما بينها على هذا النمط وأن الإنسان إذا كفّ عن أن يتقبل الباطل على أنه حق واحتفظ دائما بالنظام الواجب لاستنتاج بعضها من بعض لا يجد منها قصيا لا يستطيع الوصول إليه ولا خفيا لا يمكنه الوقوف عليه»(١١). ومعنى هذه العبارة أن الحقيقة فى داخل أفكارنا، ولا تُعرف إلا بتلازمها المنطقى استنادا إلى قوانين العقل. بيد أن قوانين العقل متباينة بين فيلسوف وآخر، فقانون عدم التناقض عند أرسطو، ونقيضه أى قانون التناقض هو عند هيجل. وقانون العلية الذى يفضى إلى الحتمية مشكوك فيه عند الغزالى من متكلمى المسلمين، وعند هيوم من فلاسفة الغرب على الرغم من تباين الغاية من هذا الشك. فهى عند الغزالى لتبرير المعجزة، ولكنها عند هيوم لدحض الدوجماطيقية.

ثالثا: نظرية «الحقيقة نجاحا». وقد عبّرت عنها البرجماتية، وعبّر عنها على وجه التخصيص وليم جيمس فى نفيه لوجود حقيقة واحدة لأن الحقائق متعددة وذلك بسبب التباين فى تسمية ما هو ناجح. وما هو ناجح يقاس فى إطار العلاقات القائمة. ونحن نرى أن هذا المقياس مخالف للواقع. فالواقع متطور ولهذا فالعلاقات القائمة ليست دائمة. وتاريخ العلم يشهد على ذلك. فعند أرسطو كانت العلاقة قائمة بين وزن الجسم وسرعته بمعنى أنه كلما كان وزن الجسم أثقل كانت حركته أسرع. أما عند جاليليو فلا علاقة بين وزن الجسم وسرعته. فالسرعة واحدة أيا كان وزن الجسم متى أزلنا العوائق الخارجية.

وتأسيسا على هذه النظريات الثلاث ونقائضها يمكن القول بأن ليس ثمة حقيقة، وبالتالى ليس ثمة علاقة بين العقل والحقيقة.

يبقى بعد ذلك التساؤل عن مشروعية العلاقة بين الإرادة والفعل أى هل ثمة علاقة بين الإرادة والفعل؟ ونجيب بسؤال: ما الفعل؟

إن الفعل ينطوى على التأثير، والتأثير ينطوى على التغيير، والتغيير ينطوى على وضع وسائل لتحقيق غاية، أى الفعل غائى. والغاية مطروحة فى المستقبل، ومن ثم فالفعل مستقبلى، ولأنه مستقبلى فهو رمز على النفى من

حيث أنه رافض لواقع قائم Status Quo، ورمز على الإيجاب من حيث أنه محقق لواقع قادم Pro Quo(١٢).

والواقع القادم هو رؤية مستقبلية من تكوين العقل بهدف تغيير الواقع. إذن الفعل من حيث هو تغيير للواقع القائم هو من العقل وليس من أية ملكة أخرى. وأمثل لذلك من تاريخ العقل الإنسانى بنظرية حركة دوران الأرض التى أعلنها **كوبرنيكوس** فى كتابه المعنون «فى دورات الأفلاك السماوية»، والذى صدر عام ١٥٤٣ وجاءته نسخة منه وهو على فراش الموت. وهذا الكتاب يعتبر حدا فاصلا بين نهاية العصر الوسيط وبداية العصر الحديث. ولكن هذا الحد الفاصل لم تكن صناعته بالأمر الميسور. فقد أهدى **كوبرنيكوس** كتابه إلى **البابا بولس الثالث**. وقد جاء فى الإهداء أن لديه قناعة قوية بأن ثمة أشخاصا سيطالبون بإعدامه هو وأفكاره بسبب نظريته فى حركة الأرض، وأنه بسبب هذه القناعة قد احتفظ بسرية هذه النظرية لمدة ستة وثلاثين عاما. ثم ذكر فى خاتمة الكتاب أن **فيثاغورس**، فى القرن الخامس قبل الميلاد، قد دعا إلى نظرية حركة الأرض التى كان يود إخفاءها عن الجمهور ولكنه لم يفلح فأحرقت الدار التى كان يجتمع فيها الفيثاغوريون. ومعنى ذلك أن نظرية حركة الأرض استغرق إعلانها أكثر من ألفى سنة.

وثمة سؤال هنا لابد أن يثار؟

لماذا تأخر إعلان هذه النظرية أكثر من ألفى سنة؟

جوابنا أن هذه النظرية تستلزم إحداث تغيير فى الواقع القائم لأنها تنقل البشرية من الثبات إلى التغير، ومن المطلق إلى النسبى. ونخلص من ذلك إلى أن هذا التغيير المرتقب هو فى صميم الفكرة التى هى من صنع العقل.

ولكن أى عقل؟

إنه العقل المبدع إذا أخذنا بتعريفى للابداع بأنه «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بحيث تحدث تغييرا فى الواقع».

الهوامش

(١) الواحدية Monism لفظ ابتدعه فولف Wolff للدلالة على المذهب الذى يرد الكون كله إلى واحد كالروح المحض أو الطبيعة المحضة.

(2) William James, The Will to Believe, Longmans, NewYork, 1917, pp. 12-31.

(3) Nietzsche, The Will to Power, (edit.) Walter Kaufman, Vintage Books, New York 1988. p. 481.

(4) Geoffrey Clive (edit.) The Philosophy of Nietzsche, Selected from the 18 volume, Mentor Books, New York, 1965, pp. 100, 104, 112, 122, 123.

(5) William James, Pragmatism, Longmans, New York, 1042, pp. 75-76.

(6) The Will to Power, p. 524.

(7) The Will to Belief, p. 11.

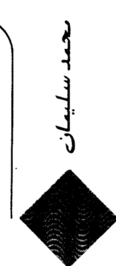
(٨) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، جـ٢، ط ٣، ص ٦٣٩.

(٩) مراد وهبه، المعجم الفلسفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٩، ص ٢٧٥.

(١٠) ابن رشد، تهافت التهافت، طبعة بويج، دار المشرق، بيروت، ١٩٣٠، ص ٩.

(11) Descartes, Discours de la Méthode, II.

(١٢) مراد وهبه، مستقبل الأخلاق، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢٨.



فضـــاءات

-١- أرسم بحراً وأدعوه نورا

أرسم ساحلاً وأخطو

هل الجَسَد عُمْلَةُ النهاريِّيَنَ

لاتزال الغَمْزَةُ

ولايزال الخالُ

كيف يكون ظلٌّ ولاتكونُ

ذهبٌ من نوافذها لم يزل يهبُّ

ذهبٌ

ورمّاناتٌ باتِّجاه البحرِ

هل هى الأنثى؟

المناشِفُ تعرف أن اسمها لايضىءُ

وأُمِّى التى تتسلّل كل صباح إلى داخلى

لتشُدّ الأرانبَ

شارع طنطا بدايته فى الخليجِ

وآخره الرملُ

طفل وكهل على رأسه يقعدانِ

يُظلِّلاَن محترقاً

يَنْحوانِ

لمنتصف الليل رقّتُهُ

مطر فى البعيدِ

كلاب تلاعب أشباحها فى الزقاقِ

خفير يسيل على وجهه النومُ

من سيُعين الأميرة حين تطلُّ

يُعِدّ لها سلّما من حروفٍ

بيوض هناك ستبدأ منها الشوارعُ

من بيضةٍ سوف تنهض نورا

طيور الممر ستحسبها نخْلةً

والقنافذ غاراً

صبيٌّ سيملأ بالونةً بالهواء الذى نسيَتْه
وكهل سيقعد فى غرفة السطح مُنْتَظراً نَقْرَتَيْنِ
أكانت بأقمارها تتجوّل فى البهو حافيةً؟

- ٢ -

أرسم الدائرة امرأة والرجل خطّاً
أضع شمعةً وأدعوها السُّرَّةَ
وغيمةً وأنْدَهُ الحنينَ
فى الغرفة مقعد لاثنينِ
رجل بطول صرخة
ومتاهةٍ...
قمرٌ بحجم موْزةٍ هناكِ
وكمنْجَةٌ فى الجرابِ
ليل ولاشيء للبردِ
ليل ولاحدّ للعواء.
كلما جاء مارس جاءت معه
أتكون الغبار الذى فيهِ؟
لا الطيّبون بأحزمةٍ من رصاص أتوا
ولاجامعو اليرقاتِ
فمن سيُذكّر بحراً بماضيهِ

يحشو بوسْوسةٍ

سوف أغفو قليلاً

أنا الكهلُ

سوف بلا خجلٍ

أتلصّصُ

أتركها تتوهّم أن الهواء نقيٌّ

لماذا تدارى نواقيسها باليدينِ

على الخال سوف أحط يداً

وعلى الرُكبتينِ

سأعلن أن الدفاترَ أوْلى بها

وفى البعد سبعُ فوائدَ

أولها أن يظلّ البريقُ

وآخرها النّزُّ

باب الحديد رأى

والمرابونَ

قارئة الكف من عَسلٍ لم تهبها

فظلت على الحدِّ

لم تعْلُ فيها النجومُ

ولم تدخل الفرْوَ مثل الثعالبِ

هل أكرةُ الباب باردةٌ

٣٠ - أرسم جسَداً عافياً وخاليا من الحريرِ
وآخر فوانيسُه لاتوارى
فى شرفتها المرآة البلاستيكيَّةُ
حولها الزجاج ولقالِق النيونِ
كيف لرأس واحد أن يلُمّ
وكيفِ لجسدٍ أن يدخل الصفيحَ
أرسم سهماً وأطلقُ وحاويةً وأعلن حرباً
حتى مطلع الفجرِ
.وسلاماً بين طعنة وأخرى..
هل يليق بها أن تشيخَ وتنسى سماء من الفرْوِ
أو سحبا لم يُرقْها الحصانُ؟
دم ناشِفٌ لايخطُّ
ولايشبه الريحَ
هذا المحيط الذى تحت نافذتى
لم يكن فى الصباحِ
ولكنها من كلامٍ ستقفزُ
أو تهبط السلّم النَّغَمِىّ

ستدفع بعض الهواء ببعض الهواءِ
وتشفى من النومِ
فى الكوب ماءٌ
وواحتها لم تزل فى السريرِ
وظِلاّن فى البهوِ
ظِلان ضِدّانِ
لم يكن العاج يهذى
ولا النخل فى ساحةٍ يستجيرُ
ولم يكن الصمت من ذهبٍ
والكلام سلالمَ
فى الكوب ماءٌ
ودافئةٌ لاتزال المشدّاتُ
والثوب أحمرَ
ظل الخريف دماً واقفاً بالوصيدِ
وظل الشتاء أرانب مكْسُوَّةً بالبهاءِ
وظلت تثرثر عن قادمين
مواكبهم لاتُصَدُّ
وبالنار تلهو

- ٤ -

هى التى فى حضنها صار الهواء ذكرا

أقول للرسامِ

كلما أطلّ من يديه بعضُها

وكلما اختفتْ

هى التى من أجلها أحب ذاتَهُ اللبيبُ

والتى بجنّةٍ

جحيمها اشترى.

يسرى محمد أبو العينين

طيف



كنت أمضى معه إلى محطة القطار، نضرب بأقدامنا فى بلل الشوارع والصمت والظلام، لم يلتفت إلى ولم يتكلم، وكنت أنا مثله لا ارغب فى الكلام.. فقط كنا نحث الخطى لنلحق بالقطار، شاخصين بعيوننا إلى مبنى المحطة العتيق وسورها الحديد.. كان يمضى بسرعة ويسبقنى بخطواته الواسعة وكنت أجرى خلفه لألحقه، غير قادر على منع نفسى من الحقد عليه، لكن نبتة من الفرح كانت تولد فى قلبى وتورق.

كان للمساء، وللأرض الموحلة، وللنسمة الباردة الهفهافة رائحة، وكنت أشمها فأشعر بدبيب الجذور لنبتة الفرح فى قلبى.. أشعر بفروعها تمتد وتتشعب، تتوغل فى الحواس المترقبة وتنفذ فى الخبايا، أحس ثقل ثمرها الدانى كلما اقتربنا من محطة القطار، وحين قفز فى عربة القطار وأوصانى أن أهتم بالشقة، انفرط الثمر وتساقط وارتطم بالحنايا وحينذاك راح القلب يقفز فى مكانه وينط.

قلت له ألاّ يهتم، وعليه فقط أن ينتهى من مهمته ويعود سريعا ورحت أبدو أمامه مهموما لسفره المفاجئ، أضغط قلبى بقوة وأحاصره حتى لايفر.. ارتعب أن يلمح انبساطى فيعود ولا يسافر.. أنا الذى كنت حينذاك أشعر بإيقاعات الرقص الجنونى للقلب الفرح.

جلس بجوار النافذة ووقفت أنا أمامه فوق رصيف المحطة.. أتجاهل بغيظ شرود عينيه وأخاف أن نترامق فيدخل إلى قلبى ويضبطنى وأنا فرحان، فرحت أشرد أنا الآخر فى مكانى.. أسترحم الوقت أن يمضى، لأسمع ارتطام عربات القطار ببعضها، وأفرح إذ أشعر بروحى تخرج منى وتعود حين تبدأ الصافرات فى التلاشى.

تنز الدنيا بالمطر قطرة قطرة، ورصيف المحطة المغسول يصخب بالضحكات والكلمات، باصطفاق الأكف وصراخ الأطفال وهرولة البائعين، وأنا وسط هذا الزعيق - المتجمع في حين والمتفرق في حين - أرفع عيني قليلا، فيضايقني تردده الواضح.

اشتريت جريدة المساء وسألته إن كان يريد سندوتشات، طوى الجريدة وألقاها إلى جانبه في إهمال غاظني.. قال لا أريد شيئا وراح من جديد ينبهني إلى ضرورة الحفاظ على الشقة.

كان الغضب على وشك أن يداهمني، وأحببت لو أذهب وأنا ألعن شقته هذه وألعن نفسي.. ألعنهما بصوت،وكنت أحب لو أن هذا الصوت يخرج مني عاليا، لكن الأحداث تداعت فجأة وراحت تهيئ النفس للانشراح، انساب صوت مذيعة المحطة حالما.. ينبه الركاب أن قطار الصعيد القائم من رصيف رقم ٨ إلى مدينة المنيا سوف يقلع حالا، ثم راح جرس المحطة يدق في تواصل ومالبثت الصافرات أن انطلقت صاخبة، صافرة وراء صافرة، شعرت بها تطير بي وتعود، تحملني وتلقيني وثمة أشياء كأنها طيور، راحت ترف في رأسي وتحلق وكأنما افزعتها هذه الرعشة التي سرت في كل عربات القطار، فراحت توقظ برفيف أجنحتها غرائزي الكامنة... واحدة واحدة، وكنت أحب أن تطول هذه الرفرفة.. لكني خفت أن يلحظ هو هذا،فرحت أضع يدي فوق رأسي حتى لا يراها ترف.

كل هذا حدث في لحظة حتى بدأ هذا الانسياب البطيء لعربات القطار يخلف وراءه رصيف المحطة خاليا من الناس، إلا أنا.... أنا وحدي كنت أقف لا أزال، غير قادر على منع هذا الشعور الذي راح يجتاحني في تلك اللحظة ويحتويني.. أني امتلكت الدنيا، فلم أقاومه، وتركت نفسي حين وليت وجهي شطر باب المحطة، أن أمضي في براحها، مفرود الذراعين، تحتويني النسمة الباردة، المليئة برشرشات المطر.. تفتح في سرائري كل بوابات الفرح، وتجعلني أتبختر.

كانت القاهرة كلها أمامي، وكنت أراها عن أخرها.. تبدو في تلك اللحظة أجمل مدن الدنيا.. ليلها الحاني يهبط برفق، على جناح نسمة مضمخة بقطرات مطر في حجم حبات السمسم وتنشع أرضها بدفء لذيذ وددت لو أطير وتمنيت لو أن لي محبوبة، تتأبط ذراعي الآن.. أوشوشها فتضحك وتوشوشني فأضحك... نجري ونطير معا، وحين تخلو الشوارع من الناس، نعود إلى الشقة معا.

ورحت أنط فوق أرصفة الشوارع وأتلكأ أمام يافطاتها الزرقاء بلا هم يحتويني... أقرؤها وأفرح، إذ أعرف لأول مرة أسماءها.. أرى البيوت العالية تلف نفسها في الدفء، ورائحة الطبيخ التي تفعم أحواشها، تسيل اللعاب وتشعرني بحضن بلدتي البعيدة.

كنت أنظر في وجوه الناس بلا خجل، ورحت أحف بهم ويحفون بي، وكنت حين أستشعر لمس أجسامهم الدافئة يفارقني الشعور بالغيرة والحسد... هذا الشعور الذي ظل دوما يلازمني منذ جئت القاهرة وسكنت في غرفة فوق السطوح. لا أحس أبدا أنني وحدي في بيتي مثل كل هؤلاء الناس، بل لا أستطع أن أقول إن لي بيتا.

الآن أنا مثلهم، مثل كل هؤلاء الذين يسيرون أمامي، ويغلقون في الليل أبوابهم ونوافذهم.. أملك شقة، ولن يضايقني إن بقيت أمشي طول الليل وأوغل في المسير، فحين تتعب قدماي ساعود إليها.. أخلع ثيابي وأرميها في أي ركن .. ولن يهمني إن بقيت عاريا أو ارتديت ثيابي.. وسيكون في مقدوري أن أشعل جهاز التليفزيون وأرفع صوته عالياً وسأخير نفسي ـ دون حرج ـ ما بين الأكل والنوم .. ولن أحتارطالما في قدرتي أن أفعل الشيئين.. سأشعل الضوء إذا ما رغبت في النوم ولن أطفئه وسأمضي في أي وقت إلى الحمام ولن أجبر على الانتظار حتى يأتي دوري.. سأنام في السرير بعرضه وأمدد ساقي كما يحلو لي وأظل أتقلب كما أحب.. أسمع إذاعة صوت العرب حتى أغفو وأروح في النوم ويظل الراديو يوش حتى أفيق وأطفئه.

وددت لو ألف القاهرة كلها.. ورحت أحب كل الشوارع التي أمشي فيها.. أقف أمام العمائر العالية ولا أحسد أحداً، وأحب لو أصافح كل الناس، وأعزم على أحدهم أمام باب الشقة ـ ولابد أمام باب الشقة ـ ليتناول الشاي معي وأظل ألح دون خوف حتى يدخل.

ووجدتني أحب جابر وأتذكره وقت أتاه التلغراف من والده وكنت ساعتها ضيفه على الغداء.. رحت أتذكره والقطار يمضي به إلى المنيا الآن.. ووجدتني فجأة أضحك، أضحك بصوت عال غير قادر على منع نفسي أن يراني الناس هكذا... إذ فجأة تذكرت وجه جابر، حين شعر بالتورط بعد أن وافق على منحي الشقة، وقت غيابه، الأمر الذي جعله قلقاً طول الوقت غير قادر على التراجع.

وَمَضَتْ السماء بشريط رفيع من البرق وسمعت صوت الرعد القوي الذي يعقبه.. اندفع الماء دفقة دفقة، ما لبثت أن تواصلت وراحت تهطل في سيل غمر الشوارع ولفح واجهات البيوت بعنف.. راحت الناس تجري ورحت أجري معهم، أبلبط في المياه التي راحت تجرفها الريح فوق أسفلت الشوارع.. كنت لا أخشى ابتلال قدمي، إذ كنت أعرف أنه في نهاية الأمر سوف أنام فوق سرير مفروش بملاءة نظيفة ولحاف من القطن.. وكنت أحب أن أظل هكذا..أجري تحت المطر وأبلبط... أقف مع الناس أسفل شرفات البيوت وأندس بينهم في مداخلها وإذا وقف المطر نجري، وأفرح لأني مثلهم، أجري ناحية بيت أتخيله الآن ـ مثلهم ـ يحتويه الدفء وينتظرني، لكن إحساساً مفاجئاً بالجوع جعلني أفكر لو أمضي الآن إلى الشقة، وواتتني الرغبة في أن أشتري كل ما كان في نفسي.

كان المطر يهطل والشوارع راحت تخلو من ناسها، والجوع الذي كان يتفاقم راح يقلص رغبتي في الانطلاق.. فأخذت أعدو بسرعة ناحية محل البقالة القريب من البيت.. اشتريت كيس لب أسمر وعشر بيضات وخبزا فينو وزجاجة حليب وشايا وزيتونا أسود وجبنة رومي وعلبة سجائر بلمونت.

كنت أحمل الأكياس وأضمها لصدري وأنا أستمرئ لذة الاقتراب من البيت والشعور بالجوع.. فأخذت ألمس حبة زيتون من خارج الكيس ورحت أضغط عليها وحين شعرت ليونة لحمها تحت أصابعي، بقيت أضغط عليها حتى انبجس عصيرها

وشعرت ملوحته تجرى فى فمى.. ورحت اقترب من البيت وفى كل خطوة كنت ادفع يدى إلى جيب بنطلونى.. أتحسس مفتاح الشقة وأتلمس بروز حافته وذلك الشق الطولى فى منتصفه وكنت افرح إذ أجده هناك يملأ جيبى عن آخره.

قفزت فوق السلالم برشاقة ومرقت بخفة إلى الشقة.. خلعت ملابسى ولبست بيجامتى الكستور.. أحكمت غلق النوافذ ودخلت إلى المطبخ أجهز طعام العشاء، افرغت محتويات الأكياس كلها امامى وفجاة وجدتنى اغنى.. اغنى بصوت عال، شعرته يخرج من كل حلقى، ولابد انه كان عاليا اكثر مما حسبت، إذ إننى بعد فترة طويلة فتحت الباب بعدما سمعت طرقات عنيفة فوقفت مأخوذا بالدهشة.. وسمعتها تقول تلك التى رايتها واقفة أمامى، إنها ظلت تطرق الباب مدة طويلة وإنها كانت ستمضى.

كنت الاحظها ترتجف.. تعلق قطرات مطر على وجهها وخصلة من شعرها تنسدل ما بين حاجبيها، فيما تخفى بقية شعرها أسفل إيشارب حريرى.. سألتها عمن تكون.. قالت إن اسمها سعاد وإنها كانت تأتى أحيانا لجابر وقالت إنها تعرفه من زمان وسألتنى إن كان موجودا ثم راحت تنظر إلى السماء فى محاولة لإفهامى أن الدنيا تمطر.. دعوتها للدخول... ورايتها تنسل إلى الشقة بانسحابة رقيقة، فرحت أتبعها وإحساس مفاجئ برجفة راح يعترينى، حتى أنى قدرت أن صوتى - إن تكلمت - سوف يخرج منى مرتعشا فلذت بالصمت.

كنت أعرف أن شقق الرجال الذين يسكنون وحدهم، غالبا ما يتردد عليها نساء، يستطيع الواحد أن يحكى معهن فى أى شئ ويفعل معهن أى شئ، وحين انتهيت إلى أن هذه التى تقف أمامى واحدة منهن، كان الخوف قد اجتاحنى وزرع فى اطرافى وجعاً لا يقاوم.

كانت تتلفت حولها بتوجس.. فأخبرتها انه ليس هناك أحد غيرى ورحت أبتسم... كنت أحاول أن أبدو أمامها جريئاً.. غير مهتم ، وأنه من الممكن أن تحكى معى وأحكى معها فى أى شئ.. لم تبتسم وجلست فى مكانها.

كانت نحيلة وضعيفة، يختلج الإرهاق والحزن على ملامحها فى آن.. وكانت تبدو مكسوفة، تشرد بعينيها للمبة السقف وتطرف.. سألتها إن كانت تود لو تشرب شيئا.. قالت إنها تخشى أن تعطلنى وإنها ستجلس قليلا ثم تذهب وراحت تضم كفيها وتكورهما، وبين اللحظة والثانية تنفخ فيهما، وحين كانت عيوننا تترامق خلسة، كانت تبتسم ابتسامة مصطنعة.. كنت أحسها تضايقنى.. قلت لها إنى صاحب جابر الروح بالروح وإن اسمى صلاح وإننى من بلدته نفسها وإن عليها أن تأخذ راحتها وتعتبر البيت بيتها ثم رحت أطلب منها أن تبدل ملابسها حتى تجلس براحتها، فسألتنى إن كان هناك بيجامة أو جلباب، وحين ابتسمت وأجبت بنعم.. شعرت أن ثمة هدوءا انسل إليها فجأة وجعلها تضحك حتى بانت أسنانها.. على حين راح شئ يضغط على قلبى، جعلنى أشعر بالوجع، ورحت أفرح بهذا الوجع، إذ كنت أحس فيه شيئاً لذيذا أخذ يرعشنى.. على أننى فجأة ارتعبت أن تلحظ هى ارتعاشتى، فتستهين بى، لذا قررت وأنا أعود بالجلباب من حجرة النوم، أن أقف عند بابها، وأمسك بقدمى جيدا فى الأرض وأثقل بكامل جسدى فوق ساقى..ومن هناك أناديها.

رحت أجهز العشاء، وكان ظنى بأنها قد رأتنى ارتعش، يخلق شعورا بالضيق، راح ينقر راسى.. كانت قطرات المطر تخبط بعنف زجاج النافذة وكنت أحسها فيما بعد خيوطاً رقيقة تنسال على سطح الزجاج ببطء موحش، وفى الخارج كان صوت الريح يصفر ويعوى، وهذا ما جعل شعورى بالضيق يتفاقم... وودت لو أرتاح من هذا الخاطر، فاتفقت بينى وبين نفسى، إن كانت رأتنى ولمحت بهذا، فلن أهتم وسوف أتعمد النوم بعد العشاء مباشرة ولن اُبالى، إلا أنها حين خرجت من حجرة النوم تضحك وهى تنظر ناحيتى، طار قلبى من الفرح.

كان جلباب جابر يفيض عليها، وكانت تضحك بمتعة.. تضع كفها فوق شفتيها وتميل للوراء باندهاشة وخمنت أنها لابد الآن فرحانة وأنها أيضا لم تكن قد لحظت ارتعاشتى.. كانت أكثر جمالا، وكنت أراها طفلة نضرت فجأة، وراحت عيناها تطفران بالألق.

جاءت عندى ترفع ذيل الجلباب بيدها.. شعرها المحلول يرتمى بنعومة فوق كتفيها وبعض من جدائله انسدلت فوق صدرها.. وقفت بجوارى وقالت ـ وكانت تضحك لاتزال ـ إن كل الرجال الذين يسكنون وحدهم شطار فى الطبخ. ثم عرضت أن تساعدنى، لكنى أقسمت برحمة أبى أن تبقى فى مكانها ولا تتحرك وقلت لها إننى فقط أحب لو تظل واقفة بجوارى، لكنها راحت تقول إنها تعودت دخول هذا المطبخ منذ فترة طويلة وإنها لاتدرى لماذا يهف عليها وجه جابر الآن.. ثم قالت إننى ربما أذكرها به.. سألتها إن كانت تحبه، فأجابت بإيماءة وأخبرتنى أنه طيب القلب جدا وحنون جداً وأنه يملك شقة، ثم راحت تضحك حين أخذت تخبرنى أنه حين ينام يملأ الدنيا بشخيره.. كانت تضحك بصوت عال ثم سكتت فجأة.. وسألتها إن كانت قد تزوجت فأجابت بنعم على أننى لاحظتها فيما بعد وبطرف عينى.. تطير بعينيها خارج نافذة المطبخ، وكانت واجمة.

كنت قد انتهيت من تجهيز العشاء، فطلبت منها أن تساعدنى فى حمله.. لكنها اعتذرت ضاحكة.. إذ كان لا يمكن أن تسير بهذا الجلباب والطعام فى آن.. جلسنا معا فوق كنبة الصالة.. وفرشنا الأطباق فوق الترابيزة أمامنا.. كنت أجلس بقربها وثمة فراغ كان يفصلنا.. وفكرت لو التصق بها وأشعر حينذاك طراوة جسدها الذى كنت أعيش تخيله منذ لحظة دخولها.. أشعلت جهاز التليفزيون وحين عدت جلست أكثر التصاقا بها فلم تتحرك.. وأحببت لو أقوم وأجلس ألف مرة... وفى كل مرة تلين وتطاوعنى بسكوتها، ثم أقترب منها وتقترب منى وأشعر دفئها.. وأروح أدعو الله لو يأتى بالريح العفية فتدفع النافذة وتهجم علينا، كل الريح تهجم علينا وتعوى.. فتخاف وترتجف وحينذاك أضمها وألمس بيدى ـ بأصابعى هذه ـ طراوة جسدها، التى كنت أحسها الآن تنهش فى جسدى.

قالت إن جابر لم يخبرها أنه سيذهب إلى بلدته وطلبت وسادة.. ورحت أطلب منها أن تمد ساقيها فوق الكنبة بعدما ألقيت فوقها بالبطانية الصوف.. ورحت أجلس فوق الأرض ـ أمامها ـ وفكرت أنه هكذا يمكن أن أدفع بيدى تحت البطانية إلى جسمها وهى لن تمانع، إلا أنها قالت فجأة.. إن جابر كان دائما مايفعل معها هذا، وراحت تنظر إلى التليفزيون بفرح كنت أحسه يخرج من قلبها، ثم لفت البطانية حول نفسها بانسجام كأنها تستمتع بمقاومة البرد.. أشعلت سيجارة

وسألتها إن كانت تريد فوافقت.. وكان فى التليفزيون ساقية تدور وامرأة تهدى حبيبها الذى سيسافر... طاقية صوف وسلسلة فضة وهو كان يضم يدها إلى صدره.

فكرت أن أشرب شايا، ورحت وأنا فى المطبخ أنادى عليها.. كم ملعقة سكر تحب، فأجابت بالفرحة نفسها التى أراها قد افترشت سرائرها.. أنها تحب الشاى خفيفاً وبدون سكر، وحين اعترضت بشدة ـ وكنت مازلت فى مكانى ـ أن شرب الشاى هكذا يمص الدم من الجسم ويجعل لون الوجه أصفر كالليمونة، ضحكت وأشارت بأصابعها إلى حين عدت حاملا صينية الشاى، وراحت تصيح «إنها نفس تكشيرة جابر ونفس قوة اعتراضه ونفس كلامه حين كان يغضب».. وقالت إنها فرحانة ومبسوطة لأننى فى كل شىء أذكرها بجابر.

كنت أود لو أسب جابر أمامها وأسبها أيضاً.. أغضب وأذهب إلى حجرة النوم وأتركها.. وأطفئ التليفزيون وأخبرها بأننى زهقت من سيرة جابر وأننى كرهته.. لكننى أطفأت نور الصالة، وخفضت صوت التليفزيون ورحت أجلس فى مكانى ـ فوق الأرض ـ أمامها.. ووجدتنى أقترب بوجهى من وجهها.. وحاولت قدر إمكانى أن أجعل يدى تستقر فوق صدرها دون ارتعاشة، فطرفت بعينيها ناحيتى.. ونبهنى شعاع التليفزيون، السارح فى العتمة، والساقط علينا لصفاء عينيها.

راحت العتمة تلفنا.. فبدونا كائنا واحدا.. ومن تلك اللحظة بدأ الزمن يمضى ببطء شديد بيننا، وبيننا كان صوت الريح، ونقر المطر فوق النوافذ.. ورتابة أنفاسنا..وموجات الدفء التى راحت تتدفق من تحت البطانية.. انقلبت ناحيتى.. وحينذاك ترامقت عيوننا ولم تطرف.

راح قلبى يخفق بشدة.. وتمنيت لو أدخل بجوارها أسفل البطانية.. ووددت لو أقول لها إننى أحبها.. وإنها أجمل امرأة فى الدنيا كلها.. وأقسم لها برحمة أبى أننى أحب لو أتزوجها الآن وأعيش معها بقية عمرى.. ووجدتنى أحنو عليها.. ورحت أمد يدى لتضمها فى رفق.. وراحت هى تقترب برأسها إلى صدرى.. فشعرت بيدى حينذاك تستشعر لذة الضم.

كانت دائرة الدفء تتسع.. وسمعت أنفاسها تخرج بصوت كأنها رفيف أجنحة تمضى بعيداً... وراح صدرها يعلو ويهبط فى اتساق.. ولمحتها تتثاءب مرة، ثم مرتين متتاليتين، وإذ بها تغفو فوق كتفى.. رحت أضغط بأصابعى وأهزها، لكنها فتحت عينيها وأغلقتهما فى تثاقل ضايقنى.. أخذت أهمس فى أذنها أن تصحو.وبقيت هكذا.. أهزها وأهمس: سعاد.سعاد.. وحين جاهدته لتبقى عينيها مفتوحتين لثوان، راحت تقول وهى تلتفت إلى الجهة الأخرى فى دلال:

ـ أرجوك ياجابر.. أنا تعبانة النهارده.

ورحت لا أعرف، بعدما سحبت يدى مقهورا.. أأمضى إلى حجرة النوم وأتركها وحدها.. أم أبقى بجوارها أحدق بكسوف إلى التليفزيون.

هـ. ساس أنا ماريا*
ت: صلاح السروى

تحولات الرواية الأوربية

لقد أصبح من الشائع القول بأن الرواية هى الجنس الأدبى الأكثر شعبية فى عصرنا ، وأنها فرع أدبى يمكن أن يعتبره قطاع واسع من الجمهور القارىء مجال قراءته المفضل . ويمكننا بقدر من التبسيط - أن نقول : إن القارىء الذى يعتبر نفسه متابعا للحياة الأدبية فى جزئها الأكبر ، هو قارىء للرواية بالضرورة . إن هذا الوضع ليس فقط ناتجا عن تطورات عصرنا على وجه الخصوص ، بل يعود فى تكونه إلى القرنين السابقين عندما اقتحمت الرواية مجال الأدب لأول مرة ، ولعله كان مفاجئاوقتها أن هذا الجنس الأدبى قد تبوأ موقعا قياديا بين الأجناس الأدبية المفضلة عند الجمهور القارىءوالمثقف خلال وقت قصير جدا (بعض العقود) . هذه الحقيقة تؤكدها إحصائيات النشر فى هذا الوقت : وحسب هذه الإحصائيات فإن الروايات التى ظهرت ابتداء من الثلث الأول من القرن الثامن عشر قد تزايدت أعدادها من عقد إلى آخر . إن هذا الطريق المنتصر للرواية - وهو ما يعنى أنها حازت شعبية كاسحة ومتزايدة فى أوساط الجمهور القارىء - قد تواصل منذ ذلك الحين .

إن كل عصر اجتماعى وتاريخى ينتج تعبيره الأدبى الخاص ، وبما أن الظروف التاريخية والاجتماعية المشكلة لملامح العصر تتغير من وقت إلى آخر ، فإن هذا التعبير الأدبى يتغير بدوره من عصر إلى آخر . إن هذا يعنى - فيما يتعلق بالرواية - أن رواية القرن العشرين ، رواية عصر الطائرة والطاقة النووية وارتياد الفضاء هى بالضرورة شىء آخر مختلف عن رواية القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ؛ وهنا يبرز السؤال : ترى أى

(*) المؤلفة ناقدة مجرية معاصرة. والدراسة المترجمة هنا، قدمت بها الكاتبة احدث كتبها النقدية

الأشكال ، التى تتغير إليها الرواية مع تغير العصر ، تتوافق مع حدود الجنس الروائى وأيها يخطو إلى ماوراءه ؟ إن هذا التساؤل إنما هو تساؤل اصطلاحى Terminology خالص ، فكيف نحدد ونفهم الرواية ؟، وإلى أى مدى نذهب مع هذا التحديد ؟ .

يؤكد تاريخ الرواية حتى وقتنا هذا أن هذا الجنس ـ من بين أجناس الأدب الأخرى ـ هو الأكثر مرونة والأكثر قدرة على إعادة التشكل ، كما أنه الأكثر استعدادا لتعدد الأشكال وهذه الكيفية متواصلة ـ من ناحية ، ومن ناحية أخرى قادرة على استيعاب المتعلقات التى تخلقها حركة الواقع الدائبة . إن هذه الكيفية متواصلة بالقدر الذى تنطلق فيه الرواية من عدم الارتباط النسبى بشكل صارم، وهو الأمر المترتب على حقيقة عدم وجود قوانين ضابطة تندرج تحت قوانين الأدب . والرواية ـ أصلا ـ لاتنتسب إلى مجال الأدب الرفيع ، فالبوئطيكا (الشعر) والريتوريكا (الخطابة) قد سبقاها ، بينما لا يمتان لها بصلة ، ولذلك تعذرت كتابة قوانين خاصة بشكلها الفنى . كما أن كتابهاالأوائل أنفسهم لم يكونوا رجال أدب بالدرجة الأولى . وإنما كانوا ـ بشكل أو بآخر ـ دخلاء على مجال الأدب . وهكذا فقد نمت الرواية وترعرعت دون تقيد بأى قوانين محددة ، ودون مؤلفين موهوبين ، ولذلك فهى مستعدة لتقبل أكثر الموضوعات اختلافا ، وأن تمنح مذاق كل عصر وأن تلبى احتياجات كل القراء . ومن جانب آخر فإن استعداد الرواية للتشكل والتغير بلا نهاية يؤدى إلى صعوبة تقنين المعايير التى تساعد على معرفة حدود الرواية من الناحية الفنية الشكلية ، ولذلك فإنه لا يمكن القطع بشكل واضح أنه فى أى من مراحل تطورها قد أصبحت الرواية جنسا أدبيا مستقلا.

وإذا اعتبرنا أن الرواية هى كل عمل كُتب نثرا ويحكى حدثا باتساع معين ، فإننا لابد أن ننسب الرواية بداية إلى العصور القديمة (ماقبل الميلاد) ، حيث أن الثقافات الشرقية القديمة ـ الهندية ، الفارسية ، العربية ـ وماقبلها بقليل ، قد قدمت بدايات روائية . وكذلك فإن الجد الأول للرواية الأوربية ، من ناحية ثانية ، هو ما يمكن تسميته بالرواية الهيللينستية التى ظهرت فى القرن الأول بعد الميلاد . ومن بين هذه القصص المبنية من عناصر حكايات المغامرات والموتيفات الجنسية (الحب) والتعقيدات التى تخلقها علاقات الحب ، فيما يتعلق بالرواية الأوربية ، كانت رواية **هليودوروس** الفينيقى Foniciai Heliodoros بعنوان « رحلات ثيجينيس وخاركيليا إلى إثيوبيا » (القرن الثالث بعد الميلاد) ، وقد أصبح لتلك الرواية تأثير أكثر وضوحا فيما بعد هذا التاريخ بكثير ، خاصة فى القرن السابع عشر . وإلى جانب الملحمة الفروسية والبطولية التى سيطرت على الساحة الأدبية فى العصور الوسطى لم يكن للرواية وجود يذكر ، ولكن كانت البداية فى عصر النهضة مع ظهور الفردية ، حيث شاع الإحساس بأهمية الرواية باعتبارها النوع الأدبى الذى يضع الفرد فى بؤرة الاهتمام فى مواجهة البطولة الجماعية الملحميه ، فهى تصور الفرد والمصير الفردى فى علاقته بالعالم الخارجى . ويمكن اعتبار المجموعات القصصية الإيطالية فى عصر النهضة مثل **«ويكاميرون»** (١٣٥٣ ـ ١٣٤٨) **لبوكاشيو** Boccaccio بمثابة الصورة الأولية للرواية ، مثلها فى ذلك مثل الأعمال النثرية ذات الطابع الشعرى والصياغة الجزلة المرتبطة بروح عصر النهضة ، والتى كانت بمثابة مرحلة انتقالية من النثر التعليمى والانتقادى

إلى القصة المترابطة (رابلايس Rabelais: بانتا جرويل Pantagruel ١٥٣٢ وجارجانتوا Gargantua ١٥٣٥) إضافة إلى الصياغات الشعرية للملاحم النثرية الفروسية الخاصة بالعصر الوسيط .

وحوالي عام ١٥٠٠ في أسبانيا خرجت إلى النور الصياغة الشعرية المطولة لرواية **أماديس** Amadis الفروسية التى ظهرت فى البرتغال في القرن الرابع عشر والتى أحدثت أثرا واسع النطاق امتد لفترة طويلة ، حيث ساهمت فى انتشار المثل الأعلى الثقافى والحياتى للطبقة الأرستقراطية المعاصرة لها عبر مشاهدها وفصولها المليئة بالحكايات الخيالية ومغامرات الحب . هذه الرواية التى كانت تقع فى الأصل فى أربعة مجلدات اتسعت لتصبح - بفضل المترجمين والمنفتحين والذين أضافوا إليها - فى أربعة وعشرين مجلدا ، وقد كان ذلك سببا ونتيجة فى الوقت نفسه لكونها واسعة الانتشار بدرجة ساحقة ، خاصة فى فرنسا . لقد كانت هذه الحكايات الغرامية الرشيقة التى تراكمت وتكاثرت ، هى المقدمة والتمهيد لرواية البلاط التى ازدهرت فى القرن السابع عشر ، أو ماسمى **بروايات البطولة والحب** Heroik-us- galans .وقد انطلق هذا النوع من الرواية من الأدب الفرنسى لينتشر إلى باقى الآداب الأوربية . وكان من أهم سماته أن المكان والزمان الذى تجرى فيها الأحداث عادة ما يكونان بعيدين وغريبين ، مثل اليونان لقديمة أو روما القديمة أو إحدى ممالك الشرق الخيالية، كما أن الأبطال - بدون استثناء - لابد أن يكونوا من علية القوم : أمراء وقادة جيوش ، أبطالاً مؤسسين للممالك ، وسفراء ممثلين لشعوب وبلاد ، فى حين كانت مغامراتهم أحداثا تاريخية ذات أهمية جليلة ، حيث يقررون خلالها مصير أمم وشعوب . لقد كان العالم المثل الذى يجرى تصويره فى هذه الروايات هو عالم المثل الذى يلعب البلاط الدور الرئيسى فيه ، بينما المكان هو البلاط حيث تدور الحياة السياسية وتدار أمور الدولة . فى حين يهتم الأبطال - المبالغ فى عظمتهم وسموهم - بشئون الحب الرقيقة ، ولكن حبهم أيضا لم يكن ليخرج عن حدود السلالة المالكة والعائلات النبيلة : علاقات أبناء عائلات الأمراء والأسر المالكة ، حيث تقوم العقدة الروائية على أساس الصراع بين المشاعر العاطفية ، وقيم الاحترام والمجد والالتزام بالواجب المفروض على رجال الدولة الشبان ، وكذلك مصالح العائلة . لقد قامت روايات البلاط فى القرن السابع عشر (على سبيل المثال : رواية «لى جراند سيروس» Legrand cyrus **لمدام دى سكوديرى** Mme de scudery ، ١٦٥٣ ـ ١٦٤٢) على تحليل وتشريح التناقضات العاطفية الحادة والناعمة فى الوقت نفسه وذلك دون الوصول إلى نهاية محددة . هذه التناقضات العاطفية تصل فى بعض الأعمال الجيدة إلى إيمان روحى من نوع معين (مدام دى لافاييت Mme d d de Lafayett : « لا برينسيس دي كليفى» La princess de Cleves ، ١٦٧٨). وكان العمل الروائى الكامل المتفرد الذى أنتجه القرن السابع عشر هو رواية سرفانتس: **«دون كيخوته»** Don Quijote (١٦١٥ - ١٦٠٥) . حيث تتعرض لمثل الفروسية فى العصور الوسطى بطريقة تهكمية ، غير أنها - فى الوقت نفسه - تطرح معانى عميقة للغاية ، فهى تعبر عن أزمة عصر النهضة المتأخر Reneszansz وانهيارتناسقه من خلال تصويرو الصراع الذى يقوم على إبراز التوتر الماثل بين

العالم الموضوعى الذى تغير بشكل جذرى وبين الإنسان الفرد الذى لايزال يتشبث بأوهام العالم الروحى لمجتمع أصبح غير عصرى. وفى مواجهة «رواية البلاط» وبالتضاد معها ، ولُد فى القرن السادس عشر الميلادى بأسبانيا - ومنها انتشر إلى باقى أوربا - نوع روائى جديد «مضاد للبلاط» Udvar ellenes : إنه رواية البيكارسك Pikareszk . حيث «البيكارو» Pecaro - البطل الشامل لهذا النوع الروائى الجديد - الذى ينتسب إلى الفئات الشعبية الدنيا ، بل إنه صعلوك ماكر يعيش خارج المجتمع ، وغالبا ما يكون طفلا غير شرعى لوالدين ذوىْ أصول أرستقراطية ، يخلق لنفسه وضعا اجتماعيا معقولا من خلال احتياله على عقول السادة الكبار وتغلبه على دهائهم بدهاء أكبر . وخلال صعلكته يحتك ببشر من مختلف المشارب ، من ناحية انتمائهم لطبقات اجتماعية متباينة وقوميات مختلفة. ولذلك أصبحت قصص مغامراته شهادة على عصره وعالمه أيضا ، وغالبا ما كانت ترسم صورة انتقادية متهكمة Szatir-ikus عن المجتمع ، وخاصة عن بؤسائه الذين لا يدخلون ضمن نطاق المتمتعين بالحقوق الاستثنائية ، وليس عن المتمتعين بها (طبقة الحكام والأمراء والنبلاء) . وتتمثل الخصائص البنيوية لرواية **البيكارسك** فى أن حدثها يقوم أساسا على سلسلة من المشاهد الفرعية التى يربط بينها البطل وحْده . وقد أوجد هذا النوع الروائى الجديد العديد من الكتاب الذين احتضنوه فى الآداب الإسبانية والأوربية الأخرى . ومن بين روايات البيكارسك التى أنتجت قيما أدبية حقيقية وتمتعت بقدر كبير من الأهمية كانت رواية «**سيمبلى كيسيموس**» Simpli Cissimus (١٦٥٩) للكاتب الألمانى **جريملسهاوزن** Grimmel-shausen ، ورواية «**جيل بلاس**» Gilb las (١٧١٥-١٧٣٥) للكاتب الفرنسى **ليسيج** Lesage . فى هذه الأعمال النثرية نجد تصويرا كاريكاتوريا للمجتمع ، وفى البعض الآخر نجد تناولا حادا لقضايا اجتماعية حقيقية ، بما يمثل مقدمات الرواية الواقعية التى ظهرت بعد ذلك .

إن هذه الأعمال القصصية النثرية - حتى التى أطلقنا عليها مصطلح «رواية» حسب تاريخ الأدب الأوربى العام - ليست روايات بالمعنى المفهوم للقارىء المعاصر وبالمعنى المفهوم لمصطلح الرواية فى الاستخدام المعاصر للغة . حيث لم يوجد النوع الأدبى الذى يدعى رواية الآن - حسبما تواضع الجميع - إلا فى القرن الثامن عشر . أما ما يمكن أن ندعوه بالأدب الروائى الذى يبدأ من العصر العبودى حتى أوائل القرن ١٨ ، فيعتبر تمهيدا للرواية بمفهومها الحديث . فالرواية - حسب مفهومنا المعاصر ، عمل نثرى على قدر من الامتداد والكبر النسبى ، يقوم على أساس سرد حكاية ما ، يتم ترتيبها على كيان بنيوى موحد وتسعى إلى الإيهام بالواقع . إن الرواية الحقيقية التى يمكن اعتبارها رواية كلاسيكية هى تلك التى ظهرت فى إنجلترا التى سيطرت فيها البرجوازية مبكرا ، باعتبارها الجنس الأدبى الحكائى الأكثر تناسبا مع طموحات الطبقة البرجوازية وذوقها ، تلك الطبقة التى قويت اقتصاديا ووصلت مؤخرا إلى السلطة سياسيا . إن العالم الفانتازى Fantasztikus لحكايات مغامرات الفرسان النبلاء لم يجذب اهتمام البورجوازيين ذوى النظرة العملية والعقل المعتدل التفكير ، كذلك الحكايات المبالغ فى زخرفها اللغوى فى قصص الحب البلاطية الفاخرة ، ولا الأعمال ذات الطابع الرومانسى التى تحكى عن حياة البساطة المتمثلة فى روايات الرعاة التى

سادت كموضة جديدة ، وإنما فضّل هؤلاء البورجوازيون أن يلتقوا فى قراءاتهم مع أناس عاديين Hakoznapi يشبهونهم ، وذلك فى إطار حكايات مسلية ذات بناء فنى، تصور النجاح الممكن في الحياة العملية حسب الفضائل البرجوازية . إن هذه الرغبة فى التعامل مع الواقع هى التي أعطت الحياة للرواية الإنجليزية فى القرن الثامن عشر ، وهو ماحدد طريق تطورها كجنس أدبى على امتداد ما يقرب من مائتى عام .

لقد صور **ديفو** Defoe فى **روبنسون كروزو** Robinson krosoe (١٧١٩) أول بطل روائى برجوازى ، وفى نفس الوقت أصبح هذا البطل النموذجى المفضل لجمهور عصره ، حيث عرفت باسمه رواية المغامرات المسمّاة بالروبنسونية Robinsonad . إن **ريتشاردسون** Richardson خالق رواية الرسائل العاطفية Sientimental . مثل رواية (باميلا Pamela «١٧٤٠» هو الأول من بين كتاب الرواية البورجوازيين الذى التفت بانتباهه إلى تصوير الظواهر الروحية والعاطفية . فأغرقت موضة الرواية العاطفية أوربا ، وقد ربح جوته Goethe بذلك مكانه فى الأدب العالمى بعد رواية فارتر Werther (١٧٧٤) . فى حين أن **فليدنج** Felding قد أبدع أعمالا هامة - بالاستخدام الجزئى لعناصر البيكارسك - سيطرت عليها المثل الأعلى - الإنسان المتسامح المميز لعصر Humanu- ideal النهضة . وفى نفس الوقت كان قد وضع الأساس لرواية واقعية ضخمة هى توم جونز Tom Gones(١٧٤٩) ، حيث كانت صورة صافية للمجتمع ، فى حين أن **شتيرن** Sterne ، بروايته المتجاوزة للشكل المعتاد : **تريشترام شاندى** Tristam Shandy التى تقوم على أساس عملية التداعى الحر للبطل الراوى ، قد أصبح نموذجا لطموح الرواية الحديثة فى القرن العشرين .

لقد صاغت الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر البناء التشكيلى للرواية فيما تلى ذلك حيث قام الرومانتيكيون الفرنسيون (**كونستانت** Constant ، موسيه Musset)- تحت شعار : «مرض القرن» - بصب الشعور الحزين بالخديعة والتغرير الناجم عن تحولات العالم البرجوازى الذى تحقق بتأثير الثورة الفرنسية فى الشكل الروائى ، الذى يحتل مركزه بطل غارق في همومه الذاتية . ولعلنا نلاحظ أن الكاتب الألمانى **فريدريش شليجل** Fridrich Schlegel فى روايته **لوسيندا** Lu-cinda (١٧٩٩) قد قدم تعبيرا عن مفهوم الحب العنيف وعبادة الذات (الأنا) الرومانتيكية ، ممهدا بذلك لرواية القرن العشرين ، فى شكل يقوم على مراكمة التحليلات النفسية ، والتنظيرات الفلسفية ، والعناصر التأثيرية ، والتشعبات المستمرة للحكاية . وفى الوقت نفسه كان **والترسكوت** Walter Scot ، فى انجلترا ، يتصدى للروايات التاريخية الزائفة ، بإعادة كتابة الرواية التاريخية التى أظهرت النظرة الواقعية للحياة ، جنبا إلى جنب ، مع العناصر الرومانتيكية ، مثل التحولات غير المنطقية للحدث ، والمشاعر المتدفقة ، والحنين إلى الماضى .

إن هذه النظرة (الواقعية) للحياة لم تظهر كمجرد طموح لرسم البيئة أو الصدق مع الجو المعاش أو مع العصر ، وإنما - وقبل كل شيء - لأن المؤلف يعيد تشكيل الأحداث التاريخية كمحاور مصيرية فى حياة

الشعب ، حيث يصور الإنسان ككائن اجتماعى وينظر إليه فى إطار تاريخى ـ اجتماعى ، مثل ما فى رواية واڤرلي Waverley (١٨١٤) . لقد جعلت الدفعة التى أعطاها **والترسكوت** من الرواية التاريخية نوعا أدبيا مفضلا فى كل أرجاء أوربا ، وتحت تأثيرها أيضا ولد الأدب الهابط الواسع الانتشار . ولكن ولدت إلى جانب ذلك أعمال مهمة مثل رواية «**الثلجيون**» -Ipromessis posi (١٨٢٧) **لمانزونى** Manzoni الإيطالى ، وكذلك رواية «**نوتردام الباريسية**» Notre Damde Paris (١٨٣١) **لفيكتور هوجو** Viktor Hugo الفرنسى لقد جعل **والترسكوت** نموذج رؤية العالم لدى الفرد المعد للدخول فى علاقة اجتماعية ، الذى يحمل سمات اجتماعية محددة ، جعل هذا النموذج ممهدا للرواية الواقعية الاجتماعية التى برزت بقوة فى ثلاثينيات القرن العشرين، هذه الرواية التى طرحت على نفسها مهمة أن تكون بمثابة صورة جمعية للمجتمع والإنسان الذى يعيش فيه ويتشكل على يديه . لقد ظهرت الحاجة إلى تصوير الكلية (الاجتماعية ـ المترجم) فى سلسلة **بلزاك** Balzak الواسعة النطاق : « **الكوميديا الإنسانية** » Comédie humaine (١٨٢٩ ـ ١٨٥٠) ، والتى كان هدفها تصوير عالم العصر الرأسمالى وتفصيل الصورة العامة للمجتمع الفرنسى البرجوازى الذى يحيا هذا العصر ، فى كل مجلد على حدة ، عن طريق رصد أثره فى مصائر البشر من ذوى الملامح الفردية المحددة الذين يدورحولهم القص ، محرضا فى ذلك على الوصول بالارتباط بين الفردى والعام ، بين الإنسان والمجتمع إلى بؤرة الاهتمام.

وفى هذا العمل كانت صورة العالم الإبداعية وشروحات هذا العالم تعكس مقدار ثقة البرجوازية التى كانت تحيا عصر ازدهارها ، كما تعكس تفاؤلها وصدق تقدميتها .

فى هذا العالم تتأكد الحجية العامة لقانون السببية الذى يبدو غير قابل للاهتزاز ، كما تتأكد إمكانية فهم الظواهر وتحليلها ، ومن ثم يمكن تخطى «سوءات» المجتمع وأخطائه العميقة عبر النشاط الإنسانى الموجه نحو الهدف الصحيح . لقد شيدت أعمال **بلزاك** ، والرواية الرومانسية فى داخلها ، العناصر المحدِّدة للقرن الثامن عشر ؛ بمعنى أنها كانت متابعة للتقاليد ، فى الوقت نفسه الذى احتوت فيه داخلها على الشكل الخارج داخلى للرواية التى نطلق عليها الآن رواية تقليدية أو كلاسيكية .

إن هذا النوع الروائى الذى ظل مسيطرا ، فى معظمه حتى الحرب العالمية الأولى ، قد تكونت البنية الثلاثية لمحتواه من خلال الحدث الغنى الذى يفجر تيمة الرواية باتجاه التحولات والأحداث الخارجية ، التى تصل إلى القارىء فى المنظومة الزمنية للحدث نفسها ، وعناصر تشكيل الفعل التى تتكون بطريقة مجسمة ، كذلك الأخلاق النسبية التى يمكن مقارنتها ونماذج الدم ـ اللحم (الحية ـ المترجم) «التى سقطت من الحياة» ، التى تشرح سلوكياتها وتصرفاتها قوانين علم النفس ؛ فيمكن كشفها ومتابعة آثارها .

إن الراوى المتواجد فى كل زمان ومكان والذى يحاكم كل شىء بثقة ومعرفة يعكس كل هذه التفاصيل للقارىء. إن هذا الراوى «الإله» يعرف قوانين حركة عالمه وطبيعته

الوظيفية. كما يعرف شخصياته من الداخل والخارج، إلى جانب أن يقدم ويشرح للقارىء موقفها الموضوعى الذى ارتفع إلى مستوى الصلاحية العامة ذاتها. إن مجال دور المعلق Narrator الموضوعى يتسع لتقديم تعديلات داخل الرواية التقليدية أيضاً: فالظلال المختلفة الأنواع للتغيرات تتراوح لدى القارىء من الراوى المتجسد بتواجده بين طيات العمل الروائى بتجلياته الشخصية، وبتحريكه للأفكار، وبتعليقاته على الشخصيات، وبأحكامه الأخلاقية، إلى الراوى المحايد المختفى وراء الأحداث والشخصيات.

وبجانب البناء الروائى القائم على المعلق الموضوعى فإن الرواية الكلاسيكية تفضل شكل الرواية ـ الأنا كشخصية أولى أيضاً. إن هذا النوع من الروايات إنما هو فى الغالب قصص تأخذ طابع السيرة الذاتية، فالبطل والراوى يجسد كل منهما الآخر، بل هما شخص واحد، يستدعى ويحكى ماضيه الخاص. وبذلك فإن نموذج الأنا ـ الراوي يقوم بوظيفة مزدوجة على نحو محدد: الجانب الأول أنه يحيا عبر الأحداث، أما الثانى فهو أنه يحكيها. وتكتسب الوظيفة الثانية فى الرواية الكلاسيكية دوراً أكثر أهمية، حيث تجدر معرفة أن الخاطر اللحظى ليس هو الذى يقف دائماً فى المقدمة فى تعبيره التلقائى والمباشر، وإنما الخاطر الذى اختمر عبر الزمن، الخاطر المغلق، الذى هدأ مع مرور الوقت، المتطهر فى انفعالاته، هذا الخاطر الذى يستطيع الراوى شرحه مسترجعاً حياته من زمن قديم ومرحلة قديمة بوعى وحيادية ـ وذلك بفعل تباعد الزمن ـ هذا الخاطر هو الذى يعيش المعلق ـ البطل فى حضوره الزمانى والمكانى، فيسجله بطريقة تلقائية (محايدة). وعلى هذا فإن الأنا ـ الراوى، فى الرواية التقليدية، يقترب نسبياً ممّا يسمى بـ «الراوى الموضوعى».

تقف فى خلفية هذه الملامح الشكلية العلاقة الخاصة بين الكاتب الروائى والعالم. إن الكاتب الروائى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ينطلق من هذا الموقف القائم على الثقة العالية بالنفس، فالواقع معطى موضوعى يمكن معرفته من قبل الإنسان، كما يمكن تقديمه بثقة وبطريقة موضوعية فنياً، ويصبح هذا التقديم (الفنى) أكثر نجاحاً عندما يتم اقتباسه بصورة أكثر مباشرة من مادة الحياة التى يجرى تصويرها. وفى إطار هذا الاقتناع يتكفل الكاتب الروائى بأن يقدم تصويراً صادقاً للواقع، وأن ينقب عن ميكانيزم حركته وارتباط عناصره، وكذلك شرح ظواهره، وهو ما يعنى باختصار: تقديم شرح كلى للعالم.

لقد كانت الرواية ـ صورة العصر ـ الاجتماعية الواسعة الانتشار، التى تنتمى إلى أعمال **بلزاك** صيغة لتحقيق هذا الغرض. فى حين اتبع معاصره **ستندال** Stendhal طريقة تشكيلية أخرى: ففى عمله الرئيسى «الأحمر والأسود» Le Rouge et Noir (١٨٣٠)، يخلق نموذج الواقع الاجتماعى من خلال تاريخ شخصية البطل الرئيسى، وفى أثناء ذلك يمنح دوراً هاماً لمبررات الفعل المعتنى بتشكيلها بدقة، كما يسعى إلى اكتشاف حركة القوانين الداخلية للأخلاق. بينما ينعكس التفاؤل المشابه لما لدى **بلزاك** فى روايات **ديكنز** Dikens، الذى يعتبر أكبر كاتب روائى فى العصر الفيكتورى الإنجليزى المبكر، وبجانب النسج الحكائى الرومانتيكى

فإن المشاعر الموروثة عن العاطفية -Szentimentaliz mus الإنجليزية، ومعاناة التعاطف الاجتماعى، والفكاهة **الديكنزية** الخاصة، كل هذه تزين نقد المجتمع البارز فى رواياته. إن **ديكنز** يكتب أيضاً من خلال اقتناعه بأن مثالب التنظيم الاجتماعى يمكن علاجها بالإرادة الطيبة، بينما يظلل الإحساس بالخديعة والشك المرير فى الوقت نفسه رؤية العالم لدى معاصره المبدع **ثاكرى** -Thack eray. فى روايته الخالية من البطل التى جاءت بعنوان «معرض الأباطيل» Vanity fair (١٨٤٧ ـــ ١٨٤٨) يقدم نموذج المجتمع مصاغاً بحرفية فى جو من المفارقات، وذلك عن طريق المعلِّق الذى هو من ناحية ـ سيد مستقل لما خلقه من «مسرح للعرائس». ومن ناحية أخرى ـ بطل، أيضاً، لهذا العالم الروائى. والرواية على هذا النحو موضوعية وذاتية فى نفس الوقت، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها إحدى الصور الأولى للطموحات الحداثية.

فى هذا الوقت نفسه ظهرت على سطح الحياة الأدبية الرواية الأمريكية كإبداع متميز. إن التطور الأمريكى يختلف عن نظيره الأوربى. وهذا يتضح أيضاً فى تدافع مراحل أساليب العصر إلى جانب أشياء أخرى. وهكذا فإن رواية **ملفيل** Melville موبى ديك Moby Dick(1091) ، التى تم اكتشافها من جديد فى القرن العشرين، وتم تقييمها تقييماعالياً، تعتبر ظاهرة مؤقتة بين الرومانتيكية والواقعية، وفى الوقت نفسه ، فهى أصل للرواية الرمزية، حين تصور فى شكل رمزى صراع الإنسان ضد مصيره الذى رسمته قوى شريرة، لا يمكن التوصل إلى معرفتها.

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر واصلت الرواية بإحكام تحولاتها المتسارعة فى ملامحها الداخلية ـ الخارجية، إذ أن هذه التحولات ـ من حيث النظرة إلى العالم وصورة العالم ـ هى من مستتبعات تغيرات أخرى مستجدة. فابتداء من النصف الثانى من هذا القرن أخذ عدم الاقتناع يتزايد فى مواجهة النظام الرأسمالى، كما أخذ الإحساس بملامح القسوة والعدوانية للعالم البرجوازى يتزايد على الصعيد الشعورى والعقلى : تشيؤ العالم ـ الآلية واغتراب الإنسان ـ رمادية الحياة ـ سيادة السطحية والتفاهة التى تعصف بأى طموح. إلى جانب ذلك أخذت التعاليم الداروينية تؤثر بقوة ـ فى الوقت نفسه ـ حول مفاهيم أصل الإنسان، وعلى أثر ذلك مارست هذه المعرفة أثرها بالتبعية على النشاطات الروحية المهتمة بالإنسان ـ ومن ثم على الفنون ومن بينها الأدب، من زاوية أن الإنسان جزء من الطبيعة، مثل باقى الكائنات الحية، إذن من الممكن وضعه تحت مجهر الفحص العلمى ومعرفته، وتأطيره. وقد نجم عن هذه المعرفة الجديدة ظهور علم النفس وعلم الاجتماع. وعلى الفور استخدم الأدب أيضاً نتائج هذه العلوم الجديدة ونظرياتها. إلى جانب هذه العوامل الخارجة عن نطاق الأدب، أحدثت هذه الفترة تغيرات داخل الأدب ذاته أيضاً. لقد كان كتاب الرواية فى منتصف هذا القرن التاسع عشر مجرد حكائين موهوبين، اعتمدوا، فى المقام الأول، على خيالهم وعلى

استعدادهم الحكائي الطبيعي، وقد أرادوا - بالدرجة الأولى - تقديم أحداث طريفة، كما حاولوا في الوقت نفسه، تقديم هدف جوهري مفيد وخدمته. وفي أسلوبهم التشكيلي لم تلعب الاختيارات الجمالية - الفنية الواعية، ولا القضايا الأسلوبية - الشكلية ، أدواراً إلا في أقل القليل. بيد أنه مع منتصف القرن ظهر نوع جديد من الأدباء: الفنان الواعي الذي يمارس عمله الإبداعي بتأسيس نظري، مطبقاً مبادىء جمالية محددة. اهتدى إليها بنفسه. إنه كذلك الفنان الذي يركز في أعماله على طرح المشكلات الجمالية، ومشكلات رؤية العالم، والمشكلات الأخلاقية الجادة.

لقد كان أول كاتب روائي اعتمد على مثل هذه المفاهيم هو فلوبير Flaubert ، الذي يعتبره مبدعو الرواية الحديثة والمعاصرة أصلاً للرواية الجديدة. لقد كان الأول الذي تكفل بالتعبير الأدبي عن نقصان عالم البرجوازية الفرنسية ، مستخدماً أدوات فنية مناسبة. وفي روايته «مدرسة العواطف» L'Education sentimentale (١٨٦٩) يرصد ضياع الأوهام والحياة الممزقة والإحساس باللاهدف، معبراً عن كل هذا بطريقة الحدث الذي يتراجع إلى الخلفية، في حين أن أخلاق الشخصية السلبية التي تظهر كبطل، تتحطم وتتفرق شتى كأسلاك قطعة الكاوتشوك المحترقة، يصبغ الزمن موضوعياً، بينما يختفي السلوك المحايد البارد للراوي المتواري خلف النص الذي ينساب بأسلوب دقيق معتنى به بصورة تامة.

ويعتبر **دوستويفسكي** Desztojevszkij الشخصية المحورية الثانية في مضمار تجديد الرواية. إن رواياته التي تقوم على التصوير المرعب للقوى اللاعقلانية التي تعمل داخل الطبيعة الإنسانية، وللنفس الإنسانية التي تشوهت واغتربت، وللعالم المؤسس على اللامعقول والحضارة التي دارت على أعقابها، هذه الروايات التي تحفل بؤرتها الصراعية بالمشكلات الفلسفية والأخلاقية، وتقوم على انتشال الإمكانات العميقة للوعي إلى الأعلى، هذه الروايات تشمخ بدون سابق لها في تاريخ الأدب العالمي. مثل «الجريمة والعقاب» Prosztuplenije i mkazanije (١٨٦٦) و«الإخوة كرامازوف» Brotja Karamazovü (٨٠ - ١٩٧٩).

لقد برز تأثير **دوستويفسكي وفلوبير** مباشرة في الرواية الطبيعية التي حلت محل الرواية الواقعية، تلك الطبيعية التي أسس نظريتها وممارساتها **إميل زولا** Zola في المقام الأول. وحسب هذه النظرية - فإن حياة الإنسان يحددها عاملان رئيسيان : الأول هو الوراثة، وهي التي يصوغها التأثير الحتمي determinal للتطور البيولوجي. أما الثاني فهو القوة الفاعلة للبيئة، حيث تتحقق الضرورات الاجتماعية والطبيعية. ومن تفاعل هذين العاملين يكون من المكن معرفة حياة الإنسان مقدماً وبدقة لا يشوبها الشك، كما يمكن التنبؤ مسبقاً بتاريخ مجموعات بشرية كاملة، ومن ثم فدور الكاتب الروائي هو أن ينفذ تجربة محددة بوسائل العلوم الطبيعية حسب معرفته بالتأثيرات المتبادلة الضرورية بين كلا العاملين ومستتبعاتهما؛ ومادة التجربة هي شخصيات الرواية، ومداها هو الحكاية التي لُوحظت وكتبت بدقة، أما المسرح «المعملي» فهو الرواية نفسها.

وعلى أساس هذا المفهوم يبنى **زولا** سلسلتــه ذات العشرين جزءاً «Rougon - Macquar» (١٨٩٣ — ١٨٧١) وهى فصل روائى ضخم خلد المجتمع الفرنسى فى عهد نابليون الثالث من خلال حياة الأسرة الفرنسية. وبتأثير **زولا** انتشرت موضة الرواية الطبيعية فى أوروبا، بيد أن تلاميذه لم يواصلوا نفس الرؤية النظرية التى خلفها أستاذهم. بقدر ما واصلوا استنتاجها: فلقد واصلوا ـ فى المقام الأول ـ النقل الفوتوجرافى الدقيق للواقع الملاحظ فى أعماله ـ التركيز على «قبح» الحياة، آخذين فى الاعتبار حقائقها الكريهة القاسية، مثل ما هو قائم فى الأحياء البائسة والفقيرة فى المدن الكبرى وحياة سكانها الذين يرفلون فى القذارة، كما واصلوا تفصيل المشكل الاجتماعى ووضعه فى النقطة البؤرية، وإبراز البروليتاريا وتسليط الضوء الروائى عليها، إضافة إلى رؤية متكاملة تحمل ظلالاً متشائمة، باعتبارها محصلة لمفهوم الحتمية deteminizmus .

ومن **زولا** والطبيعية ـ من خلال المشكل الاجتماعى فى المقام الأول ـ تمتد الخطوط باتجاه أعمال **تولستوى** Tolostoj . بيد أن الرواية عند **تولستوى** تتجاوز بكل المعايير النموذج الطبيعى. إن رواية «**الحرب والسلام**» Vajna i mir (٦٩ ـ ١٨٦٤). تمثل إنجازاً منفرداً غير متكرر، بقدر ما حققت من كلية تصويرية نثرية، وكذلك بقدر ما قدمت من صورة كاملة للتأثير المتبادل بين الإنسان والمناخ الاجتماعى. وهى لا تعكس الواقع على مستوى المضمون فقط، وإنما تصور النسق الطبيعى لبنيته الجوهرية، أيضاً. وذلك فى بناء تشكيلى ومنهجى متناسب مورفولوجياً مع ما يتحدث عنه. وبذلك يمكن اعتبار روايات **تولستوى** بمثابة إكمال للواقعية الكلاسيكية.

ومع نهاية هذا القرن أخذت مجموعة من التحولات تدخل على مسار تطور الرواية، وهو ما يمثل المحصلة العامة لاهتزاز صورة العالم ـ عالم القرن التاسع عشر. لقد ظهر جليّاً أن الصلابة البادية (حتى ذلك الحين) للقوانين الكيميائية والفيزيائية ليست مطلقة الصلاحية، كما تأكد عدم كمال المعلومات المعروفة عن النفس البشرية فى ضوء تعاليم علم النفس التى صاغها **فرويد** Freud مؤخراً، وفى مجال الفلسفة انتشرت اتجاهات جديدة فى نظرية المعرفة، وهو ما وضع العديد من علامات الاستفهام أمام العلاقة الوطيدة ـ حسب المفهوم التقليدى ـ بين الذات العارفة والعالم الموضوعى المصور لمادة المعرفة. إن الزمن الموضوعى المعطى بشكل مستقل عن الإنسان، والذى يمثل أحد الأنساق الصلبة والأساسية لعلاقة الإنسان ـ العالم، قد فقد أيضاً صلاحيته الفريدة، بل إنه تراجع خلف المفهوم الجديد للزمن، الذى يضع الزمن الذاتى المعاش بحاسة الوعى ـ حسب قياس الأحداث ـ داخل الزمن الكلى ويجعله يتموضع فى إطاره، نتيجة لكل ذلك كان لابد من إعادة تقييم القيم ذاتها، واستبدال الإحساس بعدم اليقين والنسبية بصورة العالم المستقر والإحساس بالحياة الآمنة. إن هذا الإحساس بعدم اليقين والنسبية يبرز الآن، ليس على أساس أن الإنسان ناقص ويمكنه الوصول إلى الكمال كنتيجة لعمل النخبة التى أحرزت المعرفة، وإنما يبرز هذا الإحساس باعتبار أن هذا النقص هو حقيقة الإنسان الوجودية، هو «الوضع الإنسانى» humaine Condition .

لقد ساهم فى تقوية هذه الاتجاهات ـ بدرجة هائلة ـ زلزال الحرب العالمية الأولى وما نتج عنها من فقدان عام

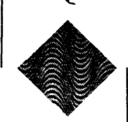
لليقين . ولكن يحسب لذلك أنه قد أقام فى مواجهة الرواية الكلاسيكية ما سمى بالرواية الجديدة Modern التى ظهرت ـ فى معظمها ـ فى سنوات العشرينيات مدججة بكامل أسلحتها وأدواتها، إن الأساس الجوهرى للرواية الحديثة هو أن الكاتب ذا الإحساس المتأصل بعدم اليقين ـ بصفة عامة ـ قد تغيرت علاقته بالواقع. وأن كاتب القرن العشرين لم يعد يتصور نفسه عالماً بكل شىء، لذلك لا يكلف نفسه بتصوير الواقع فى كليته، ناهيك عن الشرح ذى الصفة الموضوعية لظواهر الواقع أو قوانينه. وبذلك يضيق مجال الرواية : فبدلا من البانوراما الشاملة للمجتمع، نجد أن ما تم تقييمه على أنه تمثيل Representative «للكل» المجتمعى المتسربل بالشعارية المتكررة، يصطدم بتقديم العالم الصغير Mikrokozmosz للإنسان، خاصة فى هذا الحيز الذى يمكن تحديده من خلال زاوية الرؤية الوحيدة المؤثرة، زاوية الوعى الذاتى الذى علا شأنه. إن السعى نحو المعرفة الكلية وهذا النوع من البث الساعى نحو الكمال التصويرى يذهبان معا ليحل محلهما الالتفات نحو الذات، ومن ثم فإن الراوى الذى يتوارى خلفه الكاتب، إنما يشكل ـ من خلال منظور الكاتب نفسه ـ العالم الصغير المتاح داخل (الأنا) فى إطار الوعى بالذات، دون أن يترك مدعاة للصلاحية الموضوعية لصورة العالم الخارجى ذات المنظور المحدد. وبذلك يرتب هذا النوع من الكتابة نتائج جوهرية من وجهة نظر الرواية الجديدة. فينتقل الانتباه من العالم الخارجى الذى أصبح غير مؤكد ومن غير الممكن معرفته، إلى العالم الداخلى للإنسان، ويصبح محور التصوير الروائى ـ قبل أى شىء آخر ـ الوعى الذاتى، ذلك الذى يتضمن فى طياته مضمون العالم من خلال هذا الوعى. عن هذا الطريق فقط يأتى فى المقام التالى الواقع الخارجى، أى أن «امتلاك العالم» يتم عبر الرؤية الشخصية المختلفة النوازع. ترتيباً على ذلك، فإن الشكل المفضل قد أصبح (رواية الـ «أنا»)، أو بالأحرى الرواية التى يقوم فيها الراوى الذى هو أيضاً البطل برواية الأحداث، مندمجاً فى البناء القصصى نفسه. (لذلك تحتل رؤية الراوى أو منظوره الذاتى مكانة مهمة فى الرواية الجديدة).

إن كل ما ذكرناه إنما هو ـ بالطبع ـ مجرد تلخيص مبسط للاتجاهات السائدة فى الرواية بصفة عامة، أما فى حالة الرواية الجديدة، فإنه لابد من الحديث عن عدد لا متناهٍ من الظواهر التى برزت فى طريقة السرد، بصورة أكثر تعقيداً من كل ما سبق، وهو الأمر الذى ساعد على أن يتكون ـ تدريجياً وفى إطار جدل التجديد ـ نوع من التقاليد. فلقد أنجز الكاتب الأمريكى **هنرى جيمس** Henry James الأعمال الأساسية الأولى المتجهة نحو البحث المباشر عن عالم الوعى، وإلى التقديم لمنظور الرؤية، باعتباره العنصر المحدِّد لبنية الرواية. ففى روايتيه: «**السفراء**» The Ambassadors (١٩٠٣) و«**الإناء الذهبى**» The Golden Boud (١٩١٤)، أمثلة على كيفية إفقار الحدث لحساب التصوير التفصيلى لردود الأفعال الروحية. لقد كان زعماء هذه «الثورة الأدبية» ـ التى تواصلت حتى النهاية ـ هم **مارسيل بروست** M.Proust **وجيمس جويس** J. Joyce **وكافكا** F.Kafka و إلى حد ما،

الكاتب النمساوي **ميوسيل** Musil. ويتمثل اكتشاف **بروست** الأساسى فى «الذكرى» (أى الذاكرة أو التذكر والاستدعاء ـ المترجم) متحالفاً فى ذلك مع الفلسفة اللاعقلانية irracionalizmus للعصر ـ باعتبارها (الذكرى) الاكتشاف المستقل ـ عن أى نوع من المعنى والمنطق ـ للمشاعر والحالات الروحية، وباعتبارها، كذلك، الحقيقة الأكثر مصداقية، كما أنها نقطة الانطلاق الأساسية للإبداع الفنى. فى روايته **«فى أعقاب الزمن الضائع»** Ala recherche du Temps Perdu (١٩١٣ ـ ١٩٢٧) نجد أن الحدث هو التذكر نفسه، ومادة الرواية سلسلة من الحالات الروحية المنبئة بحياة جديدة فى الوعى الذاتى للراوى ـ المتذكر ـ المتوهج شعورياً. بينما يعد انتقال مركز الثقل من الموضوعى إلى الذاتى فى رواية **جويس**: «يوليسيس» Ulysses (١٩٢٢) أكثر اكتمالاً. أما فى عمله «ناس من دبلن» فإن المونولوج الداخلى المجسد والمستدعى للمشاعر والأفكار غير المرتبة، هذا المونولوج هو الذى يحدثنا عن عالم الوعى لدى الشخصيات، وفى الوقت نفسه عن المكان الحقيقى وليس مجرد المكان الخارجى. وكذلك أبرزت روايتا كافكا: **«المحاكمة»** Der Prozess (١٩٢٥)، و**«القصر»** Das Schloss (١٩٢٦) بطريقة أخرى وبرؤية مختلفة تطوراً جديداً، ففى هاتين الروايتين نجد أن الإحساس بعدم اليقين الوجودى للإنسان المسحوق من قبل قوى غير رحيمة غير مفهومة، غامضة وغير مسماة، ولا يمكن معرفتها رغم كونها كامنة فى العالم، نجد أن هذا الإحساس بانعدام اليقين الوجودى يتم التعبير عنه بطريقة خاصة. أما الرواية الوحيدة الكبيرة لـ **«ميوسيل»** Der Mann ohne Eigenschaften (١٩٣٠ ـ ٣٣). فقد اعتاد النقاد اعتبارها فى طليعة الرواية الجديدة، بسبب أنها أول من أعطى كتابة دقيقة عن انهيار الأخلاق ، ومن ناحية أخرى، لأنها نموذج مدرسى للرواية ـ الدراسة، التى بدأت فى التكون فى القرن العشرين.

لعل هذه المحاولة للإلمام بمكونات ما سمى فى القرن العشرين بالرواية الجديدة، توضح أن ما جاء تالياً عليها من طموحات لتحديث الرواية لم يأت نتيجة انقطاع راديكالى عن الماضى والتقاليد، كما لم يأت إلى الوجود للنفى المطلق لهما، وإنما جاء من خلال إعادة التشكيل التدريجى لعناصر تقليدية، وبناء عناصر نوعية جديدة، ومن ثم جاء ملخصاً لهما (أى للماضى والتقاليد). ولعل أكثر الأعمال تمثيلاً للتحديث ـ المحافظ على التقاليد (فى الوقت نفسه) رواية **توماس مان** Thomas Mann بعنوان **«بيت بادن بروك»** Budden Brooks (١٩٠١). لقد بدأ **توماس مان** مشواره الأدبى تحت لافتة الطبيعية، وخلال عمله الإبداعى الطويل جعل من نفسه ـ على الدوام ـ مكملاً للتقاليد ومشكِّلاً لنقطتها الطرفية النهائية. ورواياته ـ فى أسسها ـ روايات تقليدية، إلا أنها مطعمة بعناصر مختلفة من الاتجاهات الجديدة، وهكذا تشكلت كأعمال نثرية عظيمة ملخصة للماضى وبانية للحاضر.

عبد اللطيف عبد الحليم



ليلى المريضة بالعراق

يقولون: ليلى بالعراق مريضة: فياليتنى كنت الطبيب المداويا

(مهداة إلي: نازك الملائكة).

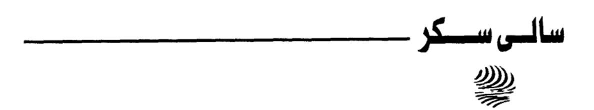
«ضـــاحكٌ عن جُـــمـــانْ   ســـــافـــــرٌ عن بدْرِ
ضـــاقَ عنه الزمـــانْ   وحـــواه صـــدرى» (١)
أيـن لـيـلُ الـعـــراقْ   والـثـــغـــورُ الرِّقـــاقْ
والـدِّنانُ الـعِـــتـــاقْ   ســـاحـــراتُ المذاق
والخـــصـــورُ الدِّقـــاقْ   يشـــتـــهـــيـــهـــا العناق؟
أين تـلـك الحـــســـانْ   وهـــواهـــا يـســـــرى؟
كـــرحـــيـــقِ الجنـانْ   ذائـعـــاتِ الـنَّـشْـــر

(١) مطلع موشحة ذائعة للأعمى التطيلى.

أين ليلى التى شربتْ مهجتى؟
فى رُبَى دجلةِ وهوى الكوفة
ترتوى صَبْوتى فى سنا نَخْلة
عزٌّ فيك الزمانْ يالَهُ مِنْ غِرٍّ
صافحتْهُ يدانْ بالأسى والقهر
كيف لى أن أقولْ وفُلولُ المَغُولْ؟
تَرْتعى فى السُّهولْ وتَدُكُّ التُّلُول
تتهاوى الطُّلول والإباءُ الذُّلُول
خانعٌ فى أمانْ مادرى، أو يدرى
أنَّ هُون المكانْ مِنْ هوان الأمرْ
مَالِسُقْمٍ أَلَمْ بالحبيبِ الأشَم؟
والذراعُ أُنْحَطَمْ عاث فيه السقم
والطبيبُ الأصَمّ بات مثل الصنم
قيس ساغَ الهوانْ بالجنونِ المرِّ
تنطفى نجمتانْ فى عيونِ الصَّقْر
ما الليلى تذوبْ فى حنانٍ سَكُوبْ؟
مزَّقَتْها الكُروبْ هَدَّ منها الشحوب
أَرْمَضَتْها الخطوبْ والعشيقُ الكَذوبْ
فى أساهُ استكانْ فى اغترابِ العَصْرِ
ملَّ منه الزمانْ وهْو غافِى العُذْر
فارسٌ مُستهامْ باصْطيادِ الكلامْ
عينهُ لا تنامْ عن ذليلِ السَّلام
والوعودِ الضخامْ بالشِّفاءِ الزُّؤام

مالثُّا للدِّنَانْ ناشدًا لِلسُّكْر
والأسى أفْعوانْ في خُمارِ الخمْر
ما لِلَيْلَى، وما لى أرَّقَتْ بى خيالى؟
كيفَ بى لا أُبالى والطبيبُ اشتكى لى؟
رُبَّ عجْزٍ بَدا لى فى اقتدارٍ يُغالى
رقرقتْ دمعتانْ فى العيونِ السُّمْرِ
لم تصُنْها يدانْ عن ذليلِ الأسْر
جَمِّلِى الكَرخَ، لا تتركى منزلا
واسكبى جدولا فى هجيرِ الْفَلا
واشغَلِى إنْ خَلا أىُّ قلبٍ سلا
ها هُنا دَوْحَتانْ فيهما، لا يجرى
غيرُ ذَوْبِ الحنانْ من سُهومِ البدْر
هلْ إليها سبيلْ عزٌّ مِنْ سَلْسَبيلْ؟
حِرْتُ: أينَ الدليلْ أينَ حُلْمُ النخيل؟
قيسُ ليلى ذليلْ مثلُ ليلى عليل
باحثًا عن أمانْ مِنْ هِرَقْلَ الْبَرِّ
دارَ مثل الأوَانْ قانعًا بالدَّوْرِ
حَسْبُه أنْ ينامْ والعيونُ الكرامْ
ساكباتُ السلامْ حارساتُ المنام
حسْبُ قيسِ الهُمامْ حبهُ المُسْتَضَامْ
ضاحكٌ عن جمانْ لا لِقَيْسِ الثغْرُ
ضاقَ عنه الزمانْ ضاقَ عنه صدرى

أحمد الشيخ



سالى سكر

ظهرت لى مثل شهاب خاطف وقادر على الاختطاف، بنت ضامرة الصدر قصيرة القوام يستند على أرنبة أنفها منظار طبى يؤطّر عدستين شفّافتين رقيقتين تظهران عينيها المدوّرتين السوداوين، قدمتها لى فاطمة بخبث من ترغب فى كشف الفارق الواضح بينها وبين صاحبتها:

- سالى سكر، زميلتى من أولى ابتدائى، فى بكالوريوس صيدلة. سلّمت عليهما ودعوتهما للجلوس، طلبت لهما زجاجتى مياه غازية، كانت فاطمة تدير الحوار بينها وبينى حول علاقتى بها وكأنها تشهد الأخرى الساكتة التى اكتفت بالمتابعة وتوزيع الابتسامات وإظهار الدهشة وكانت فاطمة تبدو فى تلك الظهيرة ملكة متوجة تنازلت عن تاجها من أجلى وجاءت تطلب العرفان والاعتراف المنطوق، كنت أشعرأنها تكيدنى فقررت أن أكيدها بتزويد جرعة الاهتمام بسالى، ولابد أنها كانت تعرف أننى أبالغ إلى حد الكذب المكشوف وأنا أمتدح هدوء ووعى ورقّة «سالى»، ولابد أنها سخرت منى ومن صاحبتها بينها وبين نفسها رغم ما كانت تقوله تأييدا لمبالغاتى، كانت علاقتى بها تتأرجح وتميل بين الغرام واللهفة الفائقة أو الصد والهجران والخصام المتواصل، كأننا كنا نتبارى بالغريزة ودون وعى فى معارك متتابعة بلا هدف محدّد، وكنّا فى بعض الحالات نتخاصم ونتصالح فى اللقاء الواحد أكثر من مرة، تفارقنى غضبانة فأسعى إليها أو أعاند فتأتينى هى وتعاتبنى على قسوة القلب أو عدم تقدير النعمة، أتهمها بالغرور فتوافقنى وتلتمس لنفسها المبررات، كنت مفتوناً بعودها المفرود وشعرها الأسود المسترسل وعينيها الخضراوين الناعستين وخصرها النحيل الذى يؤكد مفاتن الجسد أعلاه وأسفله، وكنت فى أيام الصفاء أكتب فيها ما كانت تسميه شعرا، تقرأ هى المكتوب وتحتفظ به ولا تعيده، وأراها وقد توهجت

ملامحها وتألقت ويستولى جمالها على قلبى ومشاعرى للحظات أنتبه بعدها وأحذر نفسى من الوقوع فى حبها أكثر، ولابد أن جمال فاطمة كان أكبر من قدرتى على الاحتمال كنت فى أول الأمر أتباهى وهى إلى جوارى نسير فى طرقات المدينة ألتقى بالأصدقاء والمعارف مزهواً فيبدى الواحد منهم إعجابه أو حسده أو تقديره لحسن اختيارى، لكننى بمرور الأيام كنت أتعرض لمعارك بلهاء بلا سبب أو عداوات لم أحسب لها حساباً، كانت تبدو لى فى بعض الأحيان عبئًا يزيد خصومى، ربما لأنها بارعة فى افتعال المواقف التى تدفعنى دفعاً للعراك من أجلها باعتبار أننى المسئول عن حمايتها فى كل الأحوال، وما دامت جميلة بكل الحسابات فلابد أنها سوف تتعرض للمعاكسات، لكنها لم تكن تعتمد على جمالها وحده فى تدبير وإدارة الصراع بينى وبين الناس، كأنما كان يرضى غرورها أن تكون محوراً أبدياً للاهتمام والانتباه أو نقطة على حدود وطن قابلة للاستلاب، حتى هؤلاء الذين كانوا يتوددون لها فى معاملاتهم ويحتالون لفتح الجسور بينهم وبينى بالهمسات الرقيقة أو عبارات المديح كنت أصدهم وأرتاب فى نواياهم وأشعر أنهم يفتعلون المقدمات بهدف الدخول معى فى علاقات وفى خيال الواحد منهم صورتها وأنه ما مادمت أنا فى طريقها فإنه لا مانع من أن أتحوّل إلى نقطة عبور، كنت أبدو جلفاً وعدوانيا إلى حد التهور، وكانت هى فى مثل هذه الحالات تشعر بالنرح خلافا لكل ما تقوله من أننى عصبى أكثر مما يجب أو أننى السبب فى كل المعارك السابقة التى دخلتها دفاعا عنها، ولابد أننى أحصيت خسائرى مع الناس بسببها وتوصلت إلى قرار بأنها علاقة عارضة قابلة للانتهاء فى أى وقت وبلا أسباب، وأنه يلزم أن أبحث لنفسى عن البديل.

كانت قوات الصاعقة بملابسهم المزركشة تطارد الطلبة والناس توشك أن تسد شارع القصر العينى من ناحية ميدان التحرير، لكن المظاهرات كانت تفتح الثغرات بعسر وتتلاقى وتهتف الهتافات استنكاراً للأحكام التى صدرت فى نفس اليوم ضد قادة سلاح الطيران، كانت تلك الأحكام هزيلة بحسابات الناس، ولأنها كانت هزيلة فقد أعادت للذاكرة مرارة الإحساس بالانكسار، كنت أشاركهم بصوتى المبحوح الغاضب وحلقى الجاف، وكانت قنابل الدخان المسيِّل للدموع تلقى بكثرة فى اتجاه الناس، وبحذر يلتقطونها ويقذفونها فى اتجاه الجنود، لكن الدخان كان ينتشر ويتكاثف وهراوات الجنود الطائشة تضرب دون تمييز، كان العساكر بالدروع والهراوات والخوذات يسدون شارع مجلس الأمة، وكانت هناك مجموعة من البنات والأولاد يرتدون المعاطف البيضاء يتجهون إلى مدخل الشارع فيطاردهم الجنود.. كان الأولاد والبنات يتصايحون ويصرخون ويهتفون والجنود يطاردونهم ويضربونهم وينجحون فى إبعادهم عن مدخل الشارع، رأيت «سالى» وهى تجرى فرارا إلى الناحية الأخرى من شارع القصر العينى، ورأيتها تتعثر وتسقط بالقرب منى، ساعدتها على النهوض ولعنت الجنود، تساندت على ذراعى بيدها اليمنى وباليسرى تناولت منظارها الطبى الساقط على الأرض، وضعت

المنظار مكانه وبدا لى أن بالعدستين شروخًا، لكن الدخان المسيِّل للدموع كان يحاصرنا ويجعل قدرتى على الإبصار غائمة، انحرفت «سالى» عن المسار الذى كنت أتوقعه منها وغيرِّت مسارى معها داخلاً فى المنحنى الداخل إلى منعطفات «جاردن سيتى».

تباعدنا عن أصوات الهتافات وما عدنا بقادرين على متابعة هرولة العساكر فى أعقاب الطلبة فى كل الاتجاهات، كان الحى الهادئ ما يزال ساكناً بوقار بناياته العالية الممعنة فى الشموخ، كنت أجفِّف دموعى وأعانى حرقة الجفنين، لكن «سالى» كانت ثابتة على حالها، فى مآقيها تترقرق دمعتان لا تسقطان ولا تختفيان، رأيتهما بوضوح عندما رفعت المنظار تتأمله بحزن، كانت فى الركن الأيسر للعدسة اليسرى عدة شروخ نحيلة ومتقاربة، وفى النصف الأعلى للعدسة اليمنى كان هناك شرخ واحد ممتد على استقامته، أعادت هى المنظار إلى مكانه فوق أرنبة أنفها، وتحت سور البناية المزروع بنباتات كثيفة وقفت هى ربما تستظل بظل شجرة فشاركتها فى المكان، لكنه وعلى غير توقع نبح كلب مربوط فى مدخل البناية المجاورة، ارتمت «سالى» فى حضنى وكنت أستطيع أن أتسمَّع دقات قلبها وأحسها أسفل صدرى، كنت خائفاً من نباح الكلب الشرس لكننى كنت فى الوقت ذاته أشعر بالإشفاق عليها، كان الكلب الضخم يتقافز إلى أعلى وفى اتجاهنا لكن السلسلة كانت تقيد حركته، وبعد كل قفزة ترتطم حلقاتها بالأرض فتحدث صليلا وجلبة، كان كلباً عدوانياً لا يطيق رائحة الغرباء، ولابد أنه كان أول من تنَّبه لوجودنا فى غير المكان اللائق بنا، كأنه كان مسئولا عن إبلاغ سكان الحى عنَّا أو أنه كان يستدعى عساكر الصاعقة بالخوذات والهراوات والدروع، ولابد أنه انقضى وقت طويل وكلانا منكمش على نفسه وملتصق بالآخر رعباً من ذلك الكلب الذى عين نفسه حارساً ومالكا لكل البنايات.

كان نهر النيل يجرى أمام ما كان فى السابق معسكر ثكنات قوات الاحتلال الإنجليزى، وكانت أمواجه الهادئة تتحرك ببطء بينما البنت النحيلة إلى جوارى تحكى نفس الحكاية المعادة عن أسرة فقيرة عجز عائلها الذى أصابه العمى عن السعى من أجلهم، وعن الأم التى تحتال بكل الوسائل من أجل تدبير اللقمة الضرورية والثوب البسيط الذى يستر البدن لها ولأولادها والكفيف العاجز، تفصيل وخياطة وأشغال إبرة وفى بعض الحالات خدمة من يملكون فى أشغال المطبخ والغسيل أو تفصيل الستائر للفتحات، كانت تحكى بلا خجل عن مسكنهم الضيق وعوزهم المتواصل وعن مشوار التعليم المجانى الذى قطعته بسبب أنها كانت تحصل فى كل عام على مكافآت التفوق، كانت ممرورة وحزينة وغاضبة من هؤلاء الجنود الذين تسببوا فى شرخ عدسات منظارها وجعلوا رؤيتها للنهر شائهة، وعندما حدثتها عن إمكانية تبديل العدسات تنهدت بيأس وغيرِّت الموضوع، ولا أدرى كيف تذكرت وبكثافة بطلات الأدب الروسى فى أواخر أيام القياصرة، تذكرتهن وقد تداخلن وصرن ماثلات يكابدن الحرمان والفقر، ربما أوحى لى شحوب وجه «سالى» وضمور صدرها البادى

وانكسارها رغم نظرات العناد وقدرتها على الغضب ورغبتها فى تغيير المصير، وقلت لروحى وأنا أتأملها باندهاش: هذه بطلتى التى كنت أبحث عنها منذ سنوات وقد وجدتها.

- ادينى عشرين ملعون إن كان معاك.

انتبهت إلى وجودها، ولابد أننى كنت فى حالة اندهاش، قالت وهى تخطو إلى الخلف خطوة فى مشروع انسحاب من المكان:

- إذا كان مفيش معاك.. مش مهم.

- سالى..؟ معقول كده..؟ افهم بس.. اتفضلى اقعدى.. تشربى إيه؟

وبتردد جلست على طرف المقعد الخالى أمام المكتب، كان جلوسها على الحافة أشبه بإنذار للقيام، وعاودت استفسارى عن مطلبها وبدا عليها أنها تتهمنى بالمعرفة والتغابى بينما كانت توضح لى حاجتها الملحة لتلك الجنيهات، كان فى حوزتى مبلغاً أقل قليلا مما طلبته فأخرجته ونشرته بينى وبينها على سطح المكتب وكأننى أكشف لها أحشائى لتفحصها، كان المبلغ المعدود ثمانية عشر جنيها وبضعة قروش، تركت هى القروش وأخذت الجنيهات، نظرت ناحيتى وانتبهت إلى شيء فخلّصت أحد الجنيهات من اللفّة ودسّته فى كفى:

- خد ده.. أنا ح اتصرف فى الباقى.. باى باى دلوقت.. جمعت القروش المنثورة ودسستها مع الجنيه فى جيب قميصى وقد ذابت «سالى»، تبخّرت من أمامى، تطايرت مثل غاز بلا لون أو رائحة، ربما لم يستغرق الموقف كله أكثر من دقيقة، حطّت هى خلالها على فى الوقت الملائم ثم طارت بمنظارها المشروخ وتوارت قبل أن أسأل أو أستفسر عما أصابها، حتى عندما قمت ونظرت فى الممر لم أعثر لها على أثر، عدت لأجلس مكانى ورأيت الشيخ عبدالله يخطو آخر خطواته فى اتجاه مكتبه، يطرقع بقبقابه قبل أن يخلعه ويستبدله بالحذاء، فاجأنى:

- بس بنت شاطره، دى زى ما تكون عارفه ميعاد القبض.

- حرماً يا شيخ عبدالله.

- جمعاً .. ولو انه مش ممكن، إنما ربنا يهدى، ما هو قادر على كل شيء كان ينظر ناحيتى بقدر كبير من الكراهية لا أعرف أسبابه، ولابد أنه كان طوال الوقت يراقبنى بينما كنت أحسبه يصلى أو يسبح، كنت قد انتقلت إلى غرفته فضاً لاشتباك كان قد حدث بينه وبين الأستاذ عسران، إشتباك طال وصار ممطوطاً بلا نهاية، ولابد أننى خجلت من رفضى مبادلة الأستاذ عسران مكانه فى تلك الجلسة التى تصدرها الأستاذ شلتوت وكيل الإدارة نفسه، خجلت ووافقت وانتقلت وعزمت على أن أسمع نصائحهم بأن اتحاشاه، لكن الشيخ عبدالله لم يكن من ذلك النوع السهل المستعد أن يترك الآخرين

يدبّرون أحوالهم كما يشاءون، كان يدس أنفه فى كل شىء، يتهمنى بالفساد إذا زارتنى زميلة أو قريبة أو تحدثت لى عابرة سبيل تسأل عن موظف أو إدارة، وكان يتحين الفرصة ليهدينى ـ بحسب ما كان يقول ـ إلى طريق الصواب ولا أهتدى، كان قد حوّل نصف الحجرة الداخلى إلى مصلى مفروش بحصير قديم ومرصوص أمامه مجموعة من «القباقيب» الخشبية لزوم الوضوء، وكان يؤذن للصلاة فى الممر، ونادرا ما كان يجد من يأتم به على العكس من الحاج حسن الذى كان هو الآخر قد أحال الممر أمام حجرته إلى مصلى مزدحم دائماً فى صلاة الظهر، كان الحاج حسن يبدو للكل بشوشاً وبسيطاً وقادراً على إشاعة المرح فى قلوب الزملاء، لكن الشيخ عبدالله كان يراه مهرجاً بما لا يليق بسنه أو مركزه، وكنت من ناحيتى لا أرغب فى مجادلته فى مسألة إيمان الحاج حسن وما إذا كان قويا أو ضعيفا، ولابد أنه اكتشف منذ البداية عدم اهتمامى بأمره أو القدرة على الإنصات لمواعظه المكرَّرة المعادة، وأخوف ما كنت أخافه أن يتهمنى بالكفر والخروج عن حدود الشرع بحسب ما كان يفعل فى بعض الأحيان، لكنى فى نفس الوقت لم أكن مستعداً لتغيير شكل حياتى وعلاقاتى كى أرضيه، كنت أعتقد أن رضاه مستحيل وأنه فى واقع الأمر شخص معزول عن الناس، يتجنبونه رغم دعواه بأنه المؤمن الوحيد فى الإدارة وأنه متصل بالصالحين من أولياء الله وعلى رأسهم الحسين بن على كرمٌ الله وجهه.

فتحت باب الشقة فرأيتها قبالتى، أشارت لى بسبابة يدها اليمنى توصينى بالصمت وتحذرنى ثم أزاحتنى ودخلت، وضعت معطفها الأبيض على حافة السرير، وبحرص وضعت المذكرات «والفارما كوبيا» على طرف المكتب، ابتسمت ثم خلعت منظارها وهى تجلس إلى جوارى وهمست:

ـ اشتقت لك.

كانت تملك ابتسامة رائعة وواثقة، ابتسامة من ذلك النوع القادر على تبديل الملامح وتجميلها، لعلنى لم ألحظ هذه الابتسامة قبلا ولعلها لم تبتسم فى المرات السابقة، كنت حائراً ومتردداً وربما كنت خائفاً، لعلها كانت المفاجأة التى لم أكن أتوقعها بمجيئها إلى مسكن لم أذكر لها عنوانه، لعلها كانت الجسارة والبساطة التى تعاملت بها وكأنها فى بيتها وأنا الوافد على غير موعد، كانت تتحرَّك فى المكان بحرية واتزان الأخت الشقيقة تزورنى فى بيتى للمرة الألف، ترتب الفوضى وتجهز الشاى وتبحث فى المطبخ عن بقايا طعام، ولابد أنها أدركت أسباب دهشتى ولم تندهش أو تفكر فى الحديث عن المبررات أو التفسيرات، شعرت أنها قادرة على اختصار المسافات فى كل شىء، قليلة الكلام كثيرة الحركة على عكس كل من عرفتهن من البنات، قالت وهى تقف أمام صفوف المكتبة الصغيرة المعلقة على الجدار وقد اختارت لنفسها كتابين:

ـ ح آخد دول أقراهم، و... عاوزين شوية حاجات فى المطبخ .

نظرت إليها مستفسراً عن نوع الحاجات فتحركت هى بخفة يمامة على بعد خطوة واحدة، مدّت يدها إلى غلاف «الفارماكوبيا» ترفعه وباليد الأخرى تناولت النقود الجديدة.. وهمست وهى تقدمها لى:

ـ فلوسك.

ترددت قليلا وأنا أتأملها مستوضحاً فأكملت:

ـ تلاقيك مفلس ع الآخر. ماما قبضت النهاردة من الناس اللى بتشتغل عندهم.. خد بقى...

مددت يدى وأخذت النقود، كنت بالفعل مفلساً وحائرا فى كيفية تدبير أمرى فانتشلتنى من الحيرة والارتباك، ربما أكون قد شعرت بالدفء والطمأنينة والرغبة فى أن أكافئها على إعادة ما لم أكن أحسب أنه سوف يعود بالتمام والكمال، هل كانت ابتسامتها الصافية هى التى اجتذبتنى ناحيتها وجعلتنى أحيط بدنها النحيل بالذراعين قبل أن أنحنى لأقبلها عدة قبلات سريعة على الخدين ثم قبلة متأنية ومستكينة على الشفتين تقبلتها هى بامتنان المستجيب؟

ـ إنت عملت إيه؟

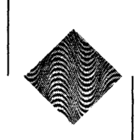
سألتنى وهى تخلص بدنها برقة وتتراجع إلى الخلف متباعدة بلطف عنى، انتبهت لكننى عجزت عن الرد، ابتسمت هى بوداعة ورأيت عينيها السوداوين تلتمعان ببريق مفاجئ، كأنما تبدلت وتغيّرت وصارت قادرة على أن تملأ المكان وتسيطر عليه بإشارة منها، ولابد أنها خطفت مشاعرى منذ تلك اللحظة، لحظة التنازل عن الصورة المرسومة فى الخيال لفتاة الأحلام، لحظة الدخول بكل الرغبة فى علاقة مع بنت ضامرة الصدر نحيلة إلى حد مؤسف لكنها فى ذات الوقت قادرة على إشاعة البهجة والنشوة فى الأطراف.

صارت تأتينى بحسب ما تعد وبأكثر مما تعد، تصحّينى فى الصباح الباكر أو تفاجئنى بوجودها فى المسكن وأنا راجع من مأمورية خارج المدينة، تدهشنى وتكشف لى مواهبها فى التعامل معى ومع البشر بينما تسير إلى جوارى، تبدو لى رغم ضآلة حجمها قادرة على امتلاك الدنيا واكتساب ودها، ولابد أننى بمرور الأيام كنت قد اختصرت العالم فيها وصرت أدور فى مدارها رغم ما كانت تدعيه من أننى استلبت إرادتها ومشاعرها وعقلها، وكنت أكتشف مع مرور الأيام أن جسدها الصغير كان يتفجّر وينمو وتبرز تفاصيله، وأن تقاطيع وجهها كانت تزداد نضارة وتتألق، وعندما كنت أحدثها

عن تلك الاكتشافات كانت تضحك بمرح وتتهمنى بالجنون، كنت أقول لنفسى أنها تخشى على روحها من الحسد، أو أنها لا تريد أن تعترف بما تبدَّل فيها وتغيرّ حتى تحولت فى واقع الأمر إلى أنثى مرغوبة، بل إنها ازدادت طولا وازداد شعرها نعومة وسوادا لكنها قالت لى فى لحظة صفاء نادر أنها تزدهر وتتألق وتنمو بالحب، وأنها فى زمن سابق كانت قد عاشت تجربة حب جرَّبت فيها كل شىء ووصلت إلى حد الاكتمال، عجبت لأمرها وسألتها عن مصيره فرفضت أن تبوح بسرها المدفون أو أن تحدثنى عنه بأى كلام، كل ما عرفته أنها هجرته بوعيها وإرادتها وأنها انطفأت لسنوات عاشتها تهرب من ذكراه وتتآكل لإحساسها بأنها لأسباب لا تعرفها كانت سبباً فى دماره، حذرتنى من معاودة السؤال عنه أو عن مصيره الذى كان بحساباتها يستحقه، وطالبتنى بأن أحدثها عن المستقبل، صرت أحدثها عن مستقبلنا وأرسم لها صورة الحلم فى الغد الذى يحتوينا وقد انفرشت طرقاته بالورود والأمنيات وكانت هى تزداد جمالا ونضارة إلى الحد الذى جعلنى اتوهم أنها بنت أخرى غير البنت التى رأيتها فى السابق، ولابد أننى انهمكت فى دور العاشق المفتون الذى يذوب وجداً ورغبة، ولابد أننى كررت على مسامعها بعض أحلامى وأمنياتى فكانت تفاجئنى بذاكرتها التى لا تنسى قائلة أنها سمعت مثل هذا الكلام منى أو منه وأنها تشعر بقليل من السأم لأنها تكره الكلام المعاد، حيرتنى فى أمرها وأمر نفسى، كان من الواجب أن أتجدَّد لأسايرها وأظل قادرا على إبهارها لكننى لم أستطع، كنت أشعر أنها تتوهج وتشتعل وأننى أنطفئ وأخبو وأشيخ، ولابد أننى كابدت كثيرا من غيابها عنى وتباعد الفترات التى تلقانى بعدها حتى جاء ذلك اليوم الذى صارحتنى فيه بأنها كانت واهمة وأننى بالقطع واهم، كانت هى فى بيتى وقد أشاحت بوجهها عنى بينما تقول أنها لاتصلح لى ولا أصلح لها، وأنه يلزم أن نفترق بهدوء حتى لا أجبرها على أن تهجرنى بإرادتها أو أن تكون سببا فى دمارى، وكنت بينما أنظر إلى ظهرها وأتأمل كثافة شعرها الأسود الناعم أشعر على نحو غامض أننى أستحق هذا المصير لأننى صدقتها على طول الخط، وأننى أسلمت لها نفسى وبحت لها بكل أسرارى فى لحظات النشوة، متخلياً عن حذرى القديم وارتيابى فى أغراض الغرباء.



محمود نسيم



رمـــــاد

الصباحُ،

صداعٌ خفيف

غبارُ الحواسِ على ورقٍ ومقاعدَ

نقرُ الصراصيرِ فى خشبِ البابِ

جاران يشتبكان

وشيخٌ يبسملُ متجهاً للصلاةِ

حبوبٌ مُهدِّئةٌ

وقميصٌ نظيف

وكشكُ التليفون

موعدنا بعد خمس دقائق أخرى

ـ أنا فى الطريق

......

أحاولُ تجميع أخيلةٍ للقصيدةِ

أنحلُّ فى زمنِ الصمتِ

أنزو، وقد فاحت الريحُ حول الأفاريزِ

تمسكُ سيدةٌ يدَ طفلتها

وتنظف تلميذةٌ ثوبها المدرسىَّ

ويبرقُ قطٌّ على السلم المتآكلِ

والظلمةُ الغسقيةُ تغشى المدينةَ

هبوٌّ من الرغباتِ الصغيرة يضوى على أرجل الحشراتِ

وفوق السرير بقايا حرارةِ جسمينِ

رفٌّ ومنضدةٌ

وتمائمُ عالقةٌ فى الحوائطِ والروحِ

نائمةٌ؟

لا

لماذا انفعالاتُكِ المستعارةُ؟

ـ حتى أثبِّتَ أقنعتى

وأجرِّب موتى الصناعىَّ

ما الساعةُ الآنَ؟

نصفُ نهارٍ ونمضى

- تأخرتُ، أرجوكَ، أمى محافظةٌ

وأبى سيحادثنى من صحارى الخليج

....

أمارسُ حريتى فى اصطناع الوجوهِ

وأتبعُ هاويتى

أتخيَّرُ زاويةً ومواقيتَ

حتى أرى من وراءِ الزجاجْ

طائراً ورقياً يثيرُ روائحَ غامضةً للأليفِ

ويرغو بأعضائهِ الشبحيةِ

مُلتصقاً

بالسياجْ.



صلاح أبو نار

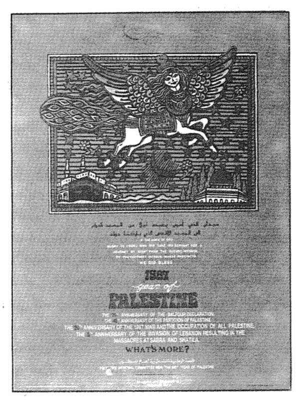
محمد حجى:
تجربة جديدة فى البوستر الفلسطينى

بين ١٩٨٥ و١٩٨٨ أنتج الفنان المصرى **محمد حجى** مجموعة من البوسترات، شكلت مساهمة جديدة فى تطور فن البوستر السياسى الفلسطينى. مساهمة لا تستمد أهميتها من وجهها الإبداعى الثرى فقط، بل ايضا من رؤيتها السياسية لكيفية توظيف البوستر لصالح القضية الفلسطينية. ففى هذه المحاولة التى توجهت للجمهور الأوروبى أساساً، نجح الفنان بتفوق فى تجسيد قدرة البوستر على التأثير السياسى، آخذا فى الحسبان طبيعة الجمهور المستقبل بموقفه السياسى وخلفيته الثقافية، دون الانزلاق إلى المباشرة التعبيرية وإهدار القيمة الفنية للبوستر بوصفه عملا إبداعيا مستقلا. وهذا الوجه الثانى بالتحديد هو علة تناولنا لتلك التجربة الآن، رغم مرور سنوات عليها. ففى المرحلة الراهنة للقضية الفلسطينية، سواء رضينا عنها أم سخطنا عليها، تبدو تلك المساهمة جديرة بالدراسة، لكى نكتشف قدراتها العالية على التعامل البناء والجذرى مع الواقع الراهن بمعطياته وتحولاته الجديدة.

١ . البوستر الفلسطينى

ما هى الأبعاد العامة لوضع البوستر الفلسطينى الذى انطلقت منه تلك التجربة الجديدة؟: تواجه الإجابة على هذا السؤال صعوبات، مصدرها الاتساع الجغرافى والتاريخى لمجال إنتاجه، وبالتالى صعوبة رصد نماذجه وتحليل تطوره الموضوعى والنوعى. ولكن لدينا محاولة تساهم جزئيا فى سد هذا النقص، فى كتاب «الملصق الفلسطينى: مجموعة الشهيد عزالدين قلق» الصادر عام ١٩٧٩، والذى احتوى على صور لـ ٩٢ بوسترا مع بيانات توثيقية.

جاء فى مقدمة الكتاب أن البداية الجديدة للبوستر الفلسطينى، كانت مع انطلاقة الكفاح المسلح فى أواسط الستينيات. ولكن بدايته القوية تظهر مع صدور مجلة «فلسطين الثورة»، ففيها ظهرت أول بوسترات **نذير نبعة ومصطفى**





الحلاج وإسماعيل شموط. وفى أعقاب ١٩٦٧ وجدت الثورة فى الأردن قاعدة لها، وهناك تصاعد الاعتماد على البوستر بوصفه أداة تعبئة سياسية. ولكن المرحلة الأردنية لم ينتج عنها سوى نمو كمى، ومع انتقال الثورة إلى لبنان تحققت قفزة نوعية، ساهم فيها عشرات الفنانين العرب والأجانب. فأصبح البوستر يُطبع بالألوان، ويستخدم تقنيات وأساليب تشكيلية متطورة.

وإذا نظرنا إلى المجموعة التى يضمها الكتاب، يمكننا الخروج بثلاث ملاحظات أساسية. من الصعب الحديث عن شخصية فنية متميزة للبوستر الفلسطينى، وعلة ذلك مشاركة عدد كبير من الفنانين العرب والأجانب فى إنتاجه، وبالتالى تعدد وتناقض المؤثرات المساهمة فى تشكيله. ومن جهة ثانية يتسم فى الأغلب بالطابع السياسى المباشر لمفرداته التعبيرية، والطابع الواقعى التعبيرى الضعيف فنيا لأسلوبه الفنى، وضعف عناصر التصميم البصرى لبنائه العام. ولكن من جهة ثالثة هناك سلسلة من البوسترات الناجحة، مثل بوسترات: مهرجان الطفل الفلسطينى باريس ١٩٧٥، صلاة من أجل الشهيد، نجح مصمموها فى تخطى السلبيات السابقة المسيطرة على أغلب البوسترات.

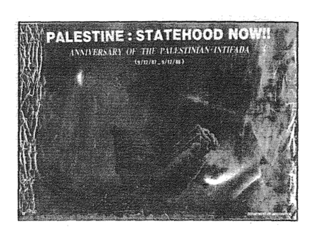
٢ - أبعاد الرؤية الجديدة

تلك هى ملامح البوستر الفلسطينى الذى انطلق منه **محمد حجى** ساعيا لتطويره، وكان الفنان بحكم تكوينه الفنى

والسياسي مؤهلا لتحقيق هذا بنجاح. فهو الذى استمر لسنوات بالمشاركة مع شقيقه الشهيد أحمد حجي، في إصدار مجلة حائط أسبوعية مكتوبة ومرسومة تعدى طولها العشرة أمتار، فى قريتهما سندوب - دقهلية، وفى إطار عمل سياسى عام. وهو الفنان الذى اختار العمل بالصحافة والكتاب المرسوم واللوحات الحائطية الكبيرة في الأماكن العامة مثل محطة سكة حديد المنصورة، محاولاً اختراق عزلة الفن والوصول إلى الجماهير معبرا عن قضاياها. وهو نفسه الذى قضى شهوراً طويلاً فى صفوف المقاومة بالأردن يرسم الفدائيين ومعسكرات اللاجئين، وبعد ذلك أثناء إقامته فى تونس قدم كل ما يمكنه باعتباره فنانا لدعم القضية الفلسطينية عبر مؤسسات منظمة التحرير.

تنقسم المجموعة التى انجزها إلى مجموعتين. تساير الأولى الرؤية النمطية للبوستر الفلسطيني ولكن من خلال اداء فنى متقدم، وفى الثانية طرح تجربة جديدة. لن نتعرض للأولى ولكن سنعرض بعض نماذجها، وسيقتصر التحليل على الثانية. استهدفت المجموعة الثانية هدفين، يرتبط الأول بالبُعد الاتصالى السياسى للبوستر، والثانى بقيمته الفنية الابداعية المستقلة. فى إطار الهدف الأول حاول تحقيق أقوى قدر من التأثير السياسى معتمداً فى ذلك على ثلاث قواعد. استلهام الثقافة الدينية، المسيحية أساساً بحكم أن غالبية المجموعة تخاطب الجمهور الأوروبى، مع ربطها بالقضية الفلسطينية، سعياً لتأثير عميق دائم ينطلق من الموروث الثقافى للمُتلقى. الاعتماد على الاستلهام الهادئ والإنسانى، البعيد عن الافتعال والحدة وضيق الأفق. حفاظاً على جلال وقدسية الرمز الدينى، ومراعاة لخصائص الجمهور الأوروبى ذى الميراث العلمانى القوى والمنحاز أصلاً للجانب الإسرائيلى. النظر إلى المجموعة ككل متكامل، يُدعم كل بوستر منها الرسالة السياسية العامة للآخر، ويتمايز كل منها فى زاوية الاقتراب السياسى الخاص.

وفى إطار الهدف الثانى حاول الفنان تحقيق جمالية مستقلة للبوستر. توفر له قيمة دائمة، تجعل المشاهد يستمتع بصريا بل وتحفزه على اقتنائه، وربما بمعزل عن قبوله أو رفضه لرسالته السياسية، ولكن دونما إهدار لرسالته السياسية. هذا الهدف تحقق بدوره عبر ثلاث قواعد. أولها اختيار لوحة لفنان أوروبى كبير، أو وحدة فنية تصويرية ذات استخدام شائع فى التراثين المسيحى والإسلامى، وجعلها المادة التصويرية الأساسية للبوستر. والاختيار هنا تحكمه معايير ضمنية. يُراعى فى لوحات كبار الفنانين، جمالها وتمايزها وشهرتها، وقابليتها المفتوحة وغير المفتعلة للتوظيف السياسى، وتعبيرها عن معانى دينية وإنسانية عميقة ويُراعى فى الوحدات الفنية التصويرية، دلالتها المركزية فى الوجدان الشعبى والثقافة الدينية، وحضورها الدائم القوى فى ميراث فنون التصوير الشعبى والتقليدى. ووفقا للقاعدة الثانية يتم إدخال تعديلات أو إضافات على اللوحات أو الوحدات التصويرية. يحدث هذا أحيانا وليس دائما. ويأخذ التعديل فى حالة حدوثه شكلين: إضافة عناصر بصرية جديدة إلى اللوحة، فى حدود خاصة وضيقة لا تُهدد بنيتها الأصلية، ولكنها فى الوقت نفسه قابلة للإدراك السريع والالتقاط الفورى للدلالة، أو تقود إلى تداعيات ذهنية وبصرية تتفاعل إيجابيا مع رسالة البوستر. إعادة صياغة الوحدات الفنية التصويرية، إما بإعادة رسمها فقط أو بإعادة رسمها مع وضعها فى إطار تكوين جديد، ولكن على أن يتم ذلك مع احترام عناصر الوحدة الأصلية وسماتها الخطية واللونية. هذا التعديل مرهون غالبا، إما بالعمل على تلاؤم الوحدة مع تصميم البوستر، أو بالرغبة فى ربط الوحدة القديمة مباشرة مع أموز سياسية معاصرة وبالتالى توليد دلالات فورية، أو بمحاولة التجميع الفنى النموذجى للعناصر الأسلوبية والموضوعية لوحدة ما، عناصر كانت فى الأصل موزعة داخل صور ومحاولات مختلفة. ووفقا





للقاعدة الثالثة توضع اللوحة فى إطار تصميم، يتسم بالبساطة والقوة، يحقق لها البروز البصرى الفورى فلا يشتت نظر المتلقى عنها، وفى الوقت نفسه يربطها بالشعار المكتوب بشكل متوازن.

٣ - تحليل لبعض النماذج

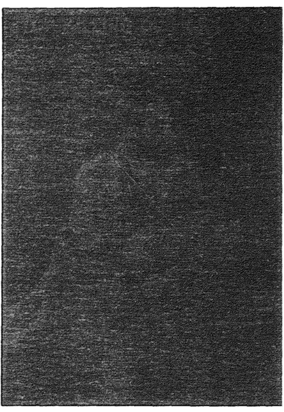
إن التحليل السابق لن يتضح تماما وتكتمل أبعاده إلا من خلال تناولنا لبعض نماذج التجربة.

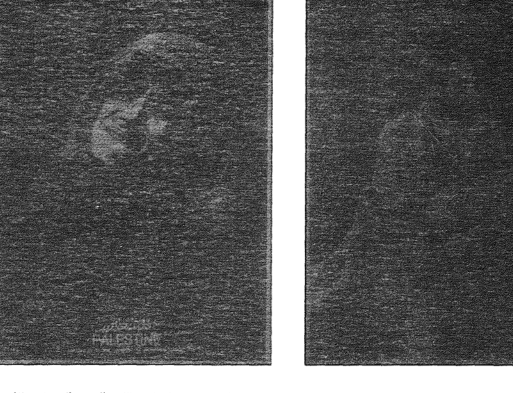
فى البوستر الأول يأخذ حجى لوحة رفائيل الشهيرة «مادونا ديللا سيديا» أى عذراء الكرسى، ويجعلها مادة البوستر التصويرية دون أى تعديل، ويضعها فى إطار خلفية من الزخارف النباتية الذهبية مرسومة على خلفية من اللون البنى الساطع. ويتجانس الإطار بطبيعته الشرقية القديمة، مع اللوحة التى يفوح منها عبير عربى وشرقى قوى. يتسم التعليق السياسى بالهدوء الشديد. فذكره للقضية مباشرة لا يتعدى كلمة فلسطين، علاوة على المعانى الموجودة ضمنيا فى إسم الجهة المصدرة للبوستر. ويكتفى التعليق بذكر معلومة بديهية «منذ ١٩٨٨ عاماً ولد المسيح فى فلسطين»، ولكن ذكرها يقود عمليا إلى ربط كلمة فلسطين والتداعيات السياسية المرتبطة بها فى ذهن المشاهد، مع شخص المسيح بمعانيه الدينية وقداسته وتاريخه المعروف. ورسالة البوستر لا نجدها فى التعليق فقط بل أساساً فى الصورة المختارة نفسها. اختار الفنان صورة لرفائيل بكل وزنه، ورفائيل حسب وصف د. **ثروت عكاشة** «ابدع من صور رقة العذراء»، والرسام الذى «يبعد أن نجد بيتا من بيوت المسيحيين ليس فيه صورة مستنسخة للعذراء من تصويره». ولكن هذا مجرد سبب من أسباب الاختيار، فلننظر إلى السبب الأهم والأعمق صلة برسالة البوستر السياسية. رسم رفائيل صورا عديدة للعذراء معظمها آية فى الجمال، مثل «مادونا الدوق الكبير»، و«مادونا كنيسة سستين»، و«المادونا فوق الحشائش الخضراء»، و«خطبة العذراء». ربما كانت «مادونا الدوق الكبير» قمة هذه اللوحات، فهى زاخرة بالرقة والجمال والسلاسة ورفعة الأداء التشكيلى وعمل عبقرى لا نمل النظر إليه. ومع ذلك فإن اختيار الفنان للمادونا ديللا سيديا هو الأصوب والأدق بلا جدال. لماذا؟ هناك عنصران داخل اللوحة يجعلانها الأكثر صلاحية لتوصيل رسالة البوستر بعمق وقوة. أولهما أن العذراء هنا امرأة فلسطينية. تلبس عباءة تذكرنا فوراً بأزياء الفلسطينيات التقليدية، وتضع على رأسها عمامة عربية، وشعرها أميل للسواد، وتجلس على كرسى قريب

من الارابيسك العربي. رسم رفائيل العذراء كثيرا، ولكن تلك هى المرة الوحيدة فيما أعلم، التى صورها بهذه الهيئة الفلسطينية. وربما كانت اللوحة واحدة من اللوحات النادرة، التى صور فيها فنان أوروبى العذراء بهذه الهيئة. وثانيهما أن العذراء هنا سيدة تسيطر عليها الحياة والسعادة والأمل والثقة، وهى سمات يندر وجودها فى الكثير من اللوحات المصورة لها. فهناك تقاليد فكرية معينة سيطرت على التراث الأوروبى فى تصوير العذراء، على الأقل قبل التغلغل القوى للمؤثرات الإنسانية. فالنمط الغربى لتصوير العذراء يسعى - أولا - إلى إلهام الشعور بالتقوى من خلال الجمال والرقة. تقوى العذراء هى الأساس، والمسيطرة على الجمال والرقة. ولكننا هنا نجد الجمال والرقة أساساً، بل وربما شيئا من الأنوثة ودلال المرأة الشابة، ولا نجد إلا القليل جدا من التقوى.

وهذا النمط يحرص - ثانيا - على تصوير العذراء مع الطفل يسوع فى هيئة الحزينة المتألمة، وهو ما يمثل امتداداً لنمط «الجليكوفيلوسا» البيزنطى الشهير فى تصوير العذراء. تصور العذراء وعلى وجهها ملامح الحزن، ترخى عينيها باستحياء، وتشيح برأسها عن الطفل المقدس الراقد فى أحضانها. هى حزينة متألمة لأنها تعى مقدما آلام المسيح القادمة. وفى المادونا ديللا سيديا لا نجد تلك العذراء المتألمة، بل عذراء سعيدة مبتهجة فى داخلها وخارجها، وواثقة فى المستقبل. تبدو وكأنها تعكس القاعدة المستقرة، فهذا الطفل غير موهوب للشهادة والآلام، كلا إنه موهوب للحياة والانتصار. هكذا يمكن أن ندرك عذراء رفائيل العجيبة. إنها امرأة فلسطينية شابة، جميلة زاخرة بالحيوية والحياة والتطلع، لا تطوى داخلها الشعور المأساوى بفاجعة حتمية الوقوع، بل تنظر إلى المستقبل بأمل وقوة وثقة فى حتمية البقاء والانتصار.

فى البوستر الثانى يأخذ الفنان عن **مايكل انجلو** لوحته الشهيرة «خلق آدم» فى سقف كنيسة سستين. أسفل اللوحة وعلى خلفية سوداء يوظف ألوان العلم الفلسطينى فى تعليق مختصر تماما، فيكتب «إلى الأمام» باللون الأخضر و«فلسطين» باللون الأحمر. والتعليق المختصر لا يكتسب معانيه السياسية إلا من خلال اللوحة والتعديلات التى أدخلها المصمم. هناك تعديلان أساسيان. فى الأول تخلى عن الألوان الطبيعية للوحة **مايكل انجلو**، وطبعها مستخدما لونين فقط: الأسود بدرجات مختلفة والأصفر بدرجة واحدة. وكان للتحويل اللونى وظائفه ونتائجه، وظائفه المحسوبة ونتائجه العفوية الناجحة. فاستخدام لونين فقط خلق حالة توتر وتناقض داخل اللوحة، جسدت المعادل والمساند البصرى لحالة التوتر المصاحبة للحظة الخلق وارتعاشات الحياة الأولى، وللحظة التناقض المصاحبة للوجود الواحد لقوى متناقضة، أى السماء والأرض والخالق والمخلوق. واستخدام اللونين فقط يضفى على المشهد السماوى الأسطورى الثرى والتعالى الذى رسمه **مايكل انجلو** بالألوان، درجة ما من الواقعية والفقر والتقشف وحدة التعبير، تجعله أكثر ملائمة للتعبير عن الرمز الفلسطينى والرسالة السياسية المراد توصيلها. والاستخدام ذاته يجعل العلم الفلسطينى الملون والمضاف إلى اللوحة، فى وضع القدرة على الجذب الفورى والقوى لبصر المشاهد، فالعين إما أن تتجه إليه أولا أو تعود إليه دوما. وفى التعديل الثانى كان الهدف هو الربط المباشر والصريح ولكن أيضا الهادئ والناعم للوحة **مايكل انجلو** بالمعانى والرسالة السياسية للبوستر. فى يد الملاك الخالق وضع الفنان علم فلسطين رمز القضية والنضال والدولة المستقلة المستهدفة، وأعاد رسم الإصبع الممتدة للملاك وجعلها تنثنى قابضة على العلم. وفى يد آدم اليمنى الذى يمر الآن بلحظة الخلق ويهم بالنهوض، وضع الرسام نبلة بجوارها أحجار صغيرة، يرمز بها لانتفاضة الشعب الفلسطينى. بوضع العلم فى يد الملاك اكتسبت مفاهيم القضية الفلسطينية والنضال والدولة المستقلة، معانى: السمو والعدالة





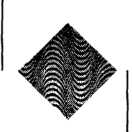
والحتمية والخلق. وبوضع النبلة فى يد ادم اكتسبت الانتفاضة معانى: الميلاد الجديد وحتمية النهوض والانتصار والقوة العاقلة المقتدرة الساعية للبناء والتعمير.

وفى البوستر الثالث زخذ الفنان رسماً محفوراً لرمبرانت عام ١٦٣٥، يصور واقعة اقتحام المسيح للهيكل وطرده للباعة والصيارفة. يقتصر على إسم فلسطين باللون الأسود، وفوقها بالأحمر الآية الواردة فى انجيل مرقص، على لسان المسيح بعد طرده للتجار من الهيكل: «بيتى بيت الصلاة يُدعى لجميع الأمم وأنتم جعلتموه مغارة لصوص». لقد تُرك رسم رمبرانت كما هو، وفقط وضع فى خلفية من اللون البيج. والبيج لون الأرض، أو من الألوان القريبة جداً منه، ويتسق فى الدلالة مع كلمة «بيتى» الواردة فى قول المسيح، والتى تحيل دلاليا فى البوستر لمعنى الوطن. واختيار رسم لهذا المشهد بالذات استهدف توصيل معانى معينة. فهو معركة بين حق وباطل، نبى وتجار، قوة تاريخية صاعدة سيقدر لها السيادة والانتصار وقوة أخرى عارضة تعترضها. هذه اللحظة التاريخية الدينية المحفورة فى وعى المشاهد تحيل دلاليا، من خلال تفاعلها مع كلمة فلسطين والعلم الفلسطينى المرسوم داخلها، ثم من خلال ارتباطها بآية الإنجيل وكلمات «البيت» و«كل الأمم» و«اللصوص»، إلى

الصـراع العربى ـ الإسـرائيلى الراهن. وعـبـر تلك الإحـالة الدلالية، يتوحد المسيح مـع فلسطين والفلسطينيين، والهيكل مع الوطن، و تطهيـر المسـيح للهـيكل مع التـحـرر الوطنى والدولة المسـتقلة. ولكن من المعروف أن هذا المشـهـد تناولته كثـرة من المصـورين والرسـامين الغـربيين. فلمـاذا هذا الرسم بالذات؟. هناك سـبب واضـح هو قـوته وإحكام تكوينه والحـركة العنيفـة التى تحكمه. ولكن هناك سبب آخر. فمسيح ومـبـرانت رجـل قوى الكتلة متين البنيان. يبتعد عن صـورته التقليدية، كإنسـان رقيق الجسد خـال من القـوة المادية المباشـرة، يشع حـضـوره المادى بقوة روحـانيـة. ونجد تلك الصـورة التقليـدية فى أصـفى صـورها لدى الجـريكو، على سبيل المثال فى لوحة صـور فيها المشهد ذاته: «تطهير الهيكل». ويقترب كثيرا من مسيح مـايكل انجـلـو القوى مفتول العضـلات ذو البنيان الأوليمبى، الذى تشع قوته المادية بطاقة روحانية، والذى نراه فى قلب مشهد يوم القـيامة المهول خلف مـذبح كنيسـة سـستين. وهكذا يكتسب التـوحـيـد الـدلالى السـابق شـرحـه بين المسـيح والفلسطينيين، معانى القوة والاقتدار والعنفوان المحصنة بالحق والسمو.



جرجس شكري



قداس فاطمة

ـ ١ ـ

مازلتُ بقلقى وروحى الخربة

أوارب نظرتى وأمر وحيداً

أمارس الحب بخوف مع حبيبتى

وأرضع منها كطفل مذعور

متحسساً الحيطان والعيون المتلصصة كشبابيك

أشتاق لدمها كل شهر وأدخن أكثر

وبرغم عراك الملائكة والتيوس حول سريرنا طوال الليل

نصنع أطفالاً بلا ملامح يثرثرون فى قعر الغرفة

عن ملكوت الله وخبزه

مازلت أشاهدها أمى .

مفكوكة الأزرار تحمل عظام أبى

تطبع قبلة أو تذرف دمعة

وتمر سريعًا

ـ ٢ ـ فأذكر شارع الكنيسة كما كان بارداً

والقسيس دانيال الذى شلحوه

بحب فاطمة

بصقوا عليه وشقوا جبته نصفين وألقوه خارج الهيكل

انتبهوا

قسيسٌ فى حفرةٍ نتفوا لحيته وبال عليه الأطفال

فصار يدخن ويسكر كلَّ يومٍ كفراشةٍ

يحب فاطمة

ويلعن الكاهن الاكبر

ـ استقبلوه بطلقة وسلموا عليه بسكين على بعد غيمتين من نهدى فاطمة

التى رفعت الدماء والبخور عشية انفصال الرأس عن الجسد

هم رفعوا الأذان، ودق الكاهن الأكبر الأجراس بقوةٍ

افرحى يامريم

تركناها بين الرأس والجسد

قبر دانيال لا شاهد فوقه سوى بول الأطفال وبصاق الشيوخ ودموع فاطمة

ـ ٣ ـ الكاهن الأكبر صفعني على وجهي وعمري ست سنوات

لأنني كدت أفسد له قداس الأحد

حين كان يطوح (الشورية) في الهواء كبهلوان

فيخرج منها حوريات وشياطين

أتبعهافتساقط الجمُر على المصلّين

وكادت (الشورية) تقتلع رأسي

فطردني خارجاً

ومن يومهايطاردني حارس الكنيسة العجوز

وأنا أسرق الورد من حديقة الرب

أصنع قداساً سريا للأشجار وأصلي لفاطمة

ودانيال الذي شلحوه في يوم بارد .

فؤاد قنديل

فى حضرة النسر

الموظفون فى الحظيرة الكبيرة يجلسون على المكاتب، وقد تغطوا بالطحالب. عندما قدمت أوراقى لأحدهم. استدار جانبا ووضع ساقا على ساق وأطل عبر النافذة إلى الفضاء. تعلقت عيناه بفتاة سمينة تنحنى على سور الشرفة وتوزع نظراتها على المارة.

حاول أن يحسب طول المسافة بينه وبين جبال صدرها الثقيل. تنحنحت.

ألقى من فوق كتفه نظرة إلى الورقة المسجاة على مشرحة المكتب. عاد يختبىء فى النافذة.

تلفت حولى. كانت الحجرة بلا ملامح. السكون ذو الرائحة المتعفنة يهطل وأنا مشدود الوتر. صبرى يمر على الأشخاص الفخارية يبحث عن أنيس. طرقت الأرض بقدمى.

أب من رحلته.. تأملنى من أعلى إلى أسفل.. حاول أن يبحث فىَّ عما يجعلنى جديرا بصرف عشرة جنيهات. رسم على الورقة عنزة برية أصابها الجنون فمضت تقفز فوق الصخور. أحنيت رأسى للعنزة ممتنا وتحولت للمكتب الثانى.

كان صاحبه نسخة دقيقة من صاحب العنزة إلا أن بيده ساندوتشا .أطل فى الورقة وهو يحشر فى فمه أكبر قضمة ممكنة. سحب القلم وكتب بثقة كلمتين.. قذف الورقة بقوة لتبتعد عنه إلى أقصى ما تستطيع. طارت فى الفضاء كعصفورة حائرة تحاصرها حلقات الصيادين.

تعقبتها يدى بعصبية زائدة حتى لا تسقط وتتهشم كلماتها النادرة. لحقت بها قبل أن تصل إلى الأرض. لكن اتزانى اختل بسبب ساقى الخشبية فسقطت، وطالعتنى فى السقف كرنفالات العناكب ودولتهم المستقلة، وأجهزة التصنت التى تدلت حتى رءوس البشر.

كان كل خوفى أن تنقض علىَّ سيوف ضحكاتهم الشرسة. لكن أحدا لم يضحك فسكن قلبى المرتعد بين ضلوعى. صَوبوا إلى نظرات شاردة.

لا حظ أحدهم أنى أعانى الوقوف. تحرك نحوى.. جاهدت قبل وصوله كى أقف. أخذ الورقة منى. رسم عليها رمزا من الرموز التى تفتح البوابة المسحورة.. انتقلت إلى الذى يليه. قلب الورقة على وجهها وأخذ يتمتم.. مددت يدى وعدلت له الورقة، فأعادها إلى وضعها المقلوب وصفعها حتى لا تتحرك أبدا من مكانها

ـ له فى خلقه حكمة

طفق يتمتم وهو يحدق فيها كأنه يقرأ عليها التعازيم ليخلصها من الشياطين والأرواح الشريرة. أخذ أنفاسا متلاحقة من سيجارة منهكة وأمسك كوب الشاى. رشف منه وامتعض ثم خبطه على المكتب، فتطايرت على الورقة قطرات من السائل الأحمر

قال: تعال غدا.

فتحت فمى لأقول شيئا. نهض واتجه صوب الباب وزعق:

ـ إنت يا بخيت.. تعالى خد البارد اللى زيك.

دارت بى الدنيا... دارت ودارت حتى أصبحت فى الشارع. جلست على الرصيف أمام المبنى الحكومى الذى يعلوه نسر له جناحان هائلان يظللان الحظائر الكبيرة ويدفعان عنها حرارة الشمس أن تذيب الموظفين الطحالب.

تأملت السماء والأرض والعابرين.. كان كل شىء يجرى كما يراد له أو كما لا يراد.. أرجأت مؤقتا الفرار من الشمس التى تصب أشعتها بعناية خاصة فوق جسدى الملتهب.

صلاح عدس

محمد تيمور.. شاعرا

كتب **محمد تيمور** القصيدة الغنائية والدراما الشعرية فى شكل حواريات أو تمثيلية شعرية ذات فصل واحد كما كتب القصة الشعرية وكتب أيضا الشعر المنثور وهو غير الشعر الحر. الذى نعرفه الآن عند **البياتى ونزار قبانى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى** لأن شعر هؤلاء جميعا يلتزم بتكرار التفعيلة وإن يكن ذلك بغير ثبات فى عدد التفعيلات حسب أوزان الشعر المعروفة فى الشعر العمودى، ولكن بعض ما كتبه «**محمد تيمور**» يشبه آخر تقليعة فى شعرنا العربى وهى ما يسمونه باسم «قصيدة النثر» والتى سمعنا بها فى الشام وفى تونس وهى تلغى تماما التفعيلة والموسيقى التى وضعها «**الخليل بن أحمد**» وتكتفى فقط بالصورة الشعرية، وهذا ما نجده فى بعض إنتاج «**محمد تيمور**» مثلما فى قوله تحت عنوان: «**الشاعر والليل**» .

إيه أيها الليل الأقتم

أين مفتاح بابك الجهنمى

أود أن أنام فى فنائك المخيف

متوسدًا عتبتك الزرقاء

التى بنتها يد البؤس من دموع الأيتام

هناك أسكب دموعى فتطير فى الفضاء

شظايا تضىء الأفق الحالك...

(٢٦ يناير ١٩١٧)

والسؤال الآن هو : هل كان **محمد تيمور** حين كتب ذلك الكلام يعتقد أنه يكتب شعرا أم نثرا كى نعتبره

رائدا لقصيدة النثر قبل أدونيس وغيره من الأدعياء أم أنه كان مثل طه حسين والمنفلوطي والرافعي، نلمح في كتاباتهم شاعرية هائلة ولكنهم كانوا على وعي تام بأن ما يكتبونه ليس إلا نثرا .

وهنا نستشهد بما قاله **محمد تيمور** نفسه في نقده لكتابات جبران خليل النثرية إذ يقول:

لا نرى فيما كتبه جبران افندى من نثر وشعر غير قصائد خيالية أوحاها إليه خياله الراقى وروحه الثائرة المتمردة فهو في نظرنا شاعر وما نثره المتداول بين أيدينا إلا قصائد منثورة لم يجاره فيها شاعر آخر * وبناء على هذا يمكننا اعتبار «**محمد تيمور**» رائدا لما يسمونه الآن باسم «قصيدة النثر»..

أما عن قصائده الغنائية فقد التزم فيها بالعمود الشعري بل التزم في معظمها بوحدة القافية وإن ظلت من حيث الاتجاه الفني ذات نزعة رومانسية .. وقد كتب هذه القصائد في سنوات الحرب العالمية الأولى وما قبلها؛ وفي هذه الفترة صدر الديوان الأول **للعقاد** سنة ١٩١٢ وصدر ديوان «المواكب» **لجبران خليل جبران**، وقبلهما ظهرت قصائد **خليل مطران**، أي أنه يمكننا اعتبار «**محمد تيمور**» رائدا من رواد الحركة



محمد تيمور

الرومانسية في مصر.. والرومانسية هنا نعني بها عدة خصائص منها الذاتية والخيال والحلم والعاطفية والاتحاد بالطبيعة، وهذا مانجده واضحا في قصائد شاعرنا التي تعبر عن الوجدان الذاتي وتعطينا صورة من نفسية الشاعر ولهذا نجد المضمون في ديوانه يتميز برؤية رومانسية حالمة للعالم تشوبها روح اليأس والثورة والتمرد والحزن وكلها مشاعر رومانسية الطابع، وهي التي تعكس التجربة الشعرية لديه.. ولذلك نجد الموضوعات الشعرية التي يتناولها «**محمد تيمور**» هي الوطن والحب والطبيعة والإنسان، أي أن هناك ثلاثة محاور للمضمون لديه هي المحور العاطفي والمحور الوطني والمحور الإنساني، ونلمح فيها كلها حرارة التجربة الشعرية وصدقها مما حقق وصول «الرسالة» حارة وصادقة فحقق لنا «التقمص» و«التواصل» وذلك بواسطة التعبير الصادق.. وإن الإحساس العام الذي يسود ديوان **محمد تيمور** ويشكل الجو النفسي به هو الإحساس بالمأساة. والمأساة لديه ذات بعدين أولهما البعد القومي ومصدره الاحتلال الإنجليزي وماتبعه من قهر وظلم للمصريين ونزوع نحو الحرية والاستقلال نزوعا يائسا، أما البعد الثاني

* محمد تيمور - الديوان وأشعار أخرى - دار الف - ص١٣٢.

للمأساة فهو البعد الذاتى ومصدره إحساس شاعرنا بالموت وتوقع الكارثة وهذه هى التيمة الأساسية أو النغمة الرئيسية التى تشكل الجو النفسى لديوان شاعرنا ويتولد منها عدة تيمات أو نغمات وجدانية هى نغمة الحزن، ونغمة الألم، ونغمة الوحدة، ونغمة الملل وهى النغمات الشائعة فى قصائد شاعرنا. ولنتأمل كيف استطاع صياغة هذه الأنغام من خلال الصور الشعرية، وذلك من خلال النماذج الشعرية فى الديوان .. ونستمع إليه مثلا فى أول قصائد الديوان وهى بعنوان:

«شاب يحتضر» وفى مطلعها يقول:

فوق سرير الموت نام الذى

زال ابتسام العيش عن ثغره

قد ودّع الآمال لا يرتجى

منها سوى الراحة فى قبره

ثم تتوالى الصور الشعرية إلى أن يصل البناء الدرامى للقصيدة إلى قمته ويكتمل الإحساس العام فى البيت الأخير حين يصور الشاعر نفسه بهذه الصورة :

كطائر ذى شجن صامت

أبعده المقدور عن وكره

ففى هذه الصورة تتركز حزمة هائلة من مشاعر الإحساس بالحزن والقهر والنفى والاغتراب...

وتتكرر هذه الأنغام الوجدانية من خلال مثل هذه الصور الشعرية فى قصيدة أخرى إذ يقول:

كأنه والليل من حوله

وفى ظلام الليل موت أكيد

سفينة تهوى بلا منقذ

وبحرها الجائش هذا الوجود

فهنا تتجلى نغمة الإحساس بالموت وتوقع الكارثة وكأنما ينعى الشاعر نفسه حياً ويتضح ذلك مرة أخرى فى قصيدة بعنوان «شجرة على شفا الموت» وكأنما هذه الشجرة رمز أو معادل موضوعى لحياة شاعرنا وفيها يقول :

أوراقها فوق الثرى

آمال صب يائس

مهجورة من طيرها

والطير خير مؤانس

وغدا ستقطعها وتقلعها يمين الفارس

وتتكرر نغمة هذا الإحساس الجنائزى طوال الديوان فنراه مثلا يقول فى قصيدة «البلبل الصامت» :

فارقت ربع الحى بالأمس

وغدوت طى صفائح الرمس

غادرتنا والليل معتكر

والقلب نهب مخالب اليأس

ويظل شاعرنا يعزف هذه النغمة الجنائزية مثلما فى قصيدة «الشاعر الغضبان» من خلال هذه الصور الشعرية:

هيئوا لى فى باطن الأرض قبرا
ودعونى أنام تحت التراب
فى ظلام القبور راحة نفسى
ومن النور شقوتى وعذابى

ويظل ينسج شاعرنا بصوره الحزينة الألوان القاتمة لتلك النغمة الجنائزية؛ فيقول فى قصيدة «النجم الآفل»:

دفنوها فى الترب يوم الوفاة
فوق فرش من الحصا ورفات
لا أنيس لها سوى وحشة الموت
وصوت الظلام فى الحجرات
ودموع تجرى على القبر حيرى
وأنين يفيض بالحسرات

ولنستمع إلى نغمة الحزن فى قصيدة «خواطر الوحدة» التى يعزفها على أوتار هذه الصور الشعرية :

سكن الليل وقلبى ثائر
وعيونى لا تنام
وانقضى صبرى وحظى عاثر
وشجونى والظلام
نسجت للقلب ثوباً من ألم

ولنستمع إلى شاعرنا فى هذه الأبيات من قصيدة «صبرا فؤادى» إذ يقول :

صبرا فؤادى صبرا
فأنت بالصبر أحرى
كانت أمانيك بيضا
فأضحت اليوم غبرا
وكنت كالماء عذبا
واليوم أصبحت جمرا

ولنتأمل اتحاد شاعرنا بالطبيعة، ذلك الاتحاد الرومانسى الذى يخلع على مظاهر الطبيعة أحاسيس الشاعر إذ يقول فى تصوير الشفق:

أنت دمع النهار فى صفحة الكون
يحس فى الليل سرا خفيا

أما عن المحور الإنسانى فى قصائده فنجده مثلا يصور إحساسه بجمال الطفولة فى قوله :

طفل أتانى ضاحكا فرأيت من
ضحكاته وجه الحياة تبسما

أصغى لها وكأننى مستقبل

فى ظلمة الليل البهيم الأنجما

ونجده فى قصيدة أخرى بعنوان «اعتذار» يوجهها لأحد أصدقائه مما يذكرنا بقصائد «ابن الرومى» الشهيرة فى الإخوانيات.... وفى مطلع هذه القصيدة يقول شاعرنا :

يا حافظا للود فى غيبتى

هل لك أن تصفح عن هفوتى

أنت الذى علمت قلبى الوفا

وكنت لى عونا على كربتى

ذللت لى الصعب فلم أبتئس

يوما وكنت النور فى الظلمة

وهنا نجد أن رؤية الشاعر للعالم والحياة هى رؤية رومانسية سوداوية كئيبة وأن الاستثناء الوحيد أو النور الوحيد فى هذه الظلمة هو الطفولة والصداقة، أما الحب فهو أيضا مصدر للتعاسة والعذاب لأنه حب رومانسى من حيث التجربة الشعرية.. وهذا يجرنا إلى الحديث عن المحور الثانى فى إنتاج شاعرنا وهو المحور العاطفى أى موضوعات المرأة والحب ونستمع إليه يقول فى قصيدة «أنت» :

أنت أنت التى سرت فى عروقى

منك يوم اللقاء خمر جمالك

نظرة منك قد أسرت بها القلب

فهانت له صعاب وصالك

نظرة منك ألقت الرعب فيه

رعب حب يقوده للمهالك

حاربتنى منك الخيانة والغدر

لعمرى إنى صريع نزالك

غير أنى عقدت ألوية النصر

فكان الهجران يوم قتالك

شيمتى العفو للذى خان عهدى

وكثير من حالهم مثل حالك

ولنستمع إلى آخر قصائد الديوان بعنوان «دمع الشفق» وفيها يقول :

فوق خدود الظلمة

تبدو دموع الشفق

قد حمّلوها لوعتى

وباعثات الأرق

أما المحور الوطنى فى ديوان شاعرنا فهو واضح فى العديد من القصائد التى يتغنى فيها بمجد مصر وأهرامها ويبكى لحالها فى ظل الاحتلال، ولنستمع إليه يقول :

ويا هرماً ترنو إلىّ ملبياً
ندائى وفى أحشائه سر علياتى
وما هو إلا مثل عزمى تجسمت
نواصيه حتى بات يستلفت الرائى
كلانا مدى الأيام فى مصر خالد
له إن دنا ليل منارة أضوائى

أما عن الشكل الشعرى عند محمد تيمور فنجده كما قلنا يلتزم بالعمود الشعرى أى بوحدة الوزن والقافية وإن يكن يتحرر من شرط القافية أحيانا ويستعمل نظام المقطوعات متعددة القوافى وهذا هو التجديد الذى أحدثه فى شعرنا رواد الحركة الرومانسية ..

ونجد شاعرنا يستعمل بحوراً رقيقة الإيقاعات تتلاءم مع تجربته الشعرية الرقيقة بل يستعمل فى «الروى» حروفا لها جرس موسيقى عذب ورقيق مثل الهاء والميم والراء والسين والنون، وهذا الاختيار لتلك الحروف يأتى عفويا لينسجم الشكل مع المضمون تلقائيا، كما نجده يستعمل كثيرا بعض الحروف الحلقية مثل الألف والهاء والحاء والعين وهى ما يمكن تسميته باسم حروف (التأوّه) لأنك حين تصاب بطعنة أو ضربة فإنك تلقائيا تصرخ قائلا: آه أو آخ وأعتقد أن الحروف العربية لها إيحاءات وجدانية وهى بمفردها تماما مثل الألفاظ والعبارات.

ولنستمع مثلا إلى قول شاعرنا :

أم دهاها من هوله ما دهاها
من جلال وخشية وعظات

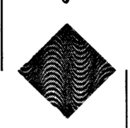
أما عن القاموس الشعرى لدى محمد تيمور فنجده يكرر دائما كلمات مثل القبر والدموع والعذاب واليأس والألم وكلها مفردات رومانسية تنسج الإحساس العام بالمأساة فى شعره وتتلاءم مع تجربته الشعرية الرومانسية التى تتجلى فى الفشل سواء على المستوى الذاتى فى تجربة الحب العذرى، أو على المستوى القومى فى فشل الأمة فى التخلص من الاحتلال الإنجليزى... وهكذا نجد ديوان شاعرنا يمتلىء بالصور الشعرية الثرية بألوانها وظلالها وإيحاءاتها الوجدانية مثل صورة الطائر الحزين الصامت، وصورة البحر الخضم، وظلمة الليل، والنجم الآفل، ودموع الشفق، وصورة الحداد، والقبور، وأشباح الموت، والسفينة الغارقة ونوح الأرواح، والبرق الكاذب، وكل هذه الصور يستخدمها شاعرنا فى تكوين الأنغام الوجدانية للإحساس بالحزن والألم والملل واليأس والوحدة وهذه الأنغام تُكوِّن فى مجموعها نغمة رومانسية هى نغمة الإحساس بدنو كارثة الموت، وهذا هو البعد الذاتى للمأساة التى تشكل الجو النفسى فى الديوان؛ بينما يشكل البعد القومى للاحتلال والقهر والثورة والتمرد اليائس بعدا ثانيا للإحساس بالمأساة، ذلك الإحساس الذى يسود إنتاج شاعرنا فى هذا الديوان وفى كل إنتاجه الأدبى .... كان هذا عن قصائد شاعرنا الغنائية أما عن قصصه الشعرية وأشعاره الدرامية، فقد كتب المونولوج الشعرى وهو أقرب إلى الشعر الغنائى لأنك لا تسمع فيه سوى صوت واحد ومن أمثلة ذلك مونولوج « بين الموت والحياة» كما كتب الديالوج الشعرى الذى تسمع فيه أصوات متعددة مثل مسرحية «المال» وفيها نجد أمامنا حدثا دراميا وشخصيات تتحاور وصراعا دراميا بين الشخصية

المحورية وهى هنا شخصية الغنى - وبين الشخصية المضادة وهى هنا شخصية الفقير... كما كتب أيضا **محمد تيمور** القصة الشعرية التى تعتمد على السرد والوصف وفيها نجد حدثا له بداية ووسط ونهاية مثلما فى قصته «الزوج القاتل» وقصته «الوردة الذابلة».

وعموما فإن القدرة على الكتابة الدرامية هى ما يميز «**محمد تيمور**» ويتضح ذلك فى مسرحياته وقصصه وشعره والخاصية الدرامية التى تجمع كل هذا خاصية التكثيف والتركيز.



بديع اسماعيل



أحزان تبدُّلِ الفصول

من كهف الريح

من كهف الريح العذراء

تهب الأحلام

ترسم طرقا للأيام

ترسم أرضا وسماء

فى البدء

أحب الله الإنسان

وهداه النجدين

وحين تجاسر وتساءل

من أين.. إلى أين

انقسمت كل الأشياء

اثنين اثنين

وتولت ريح أخرى بعثرة الأشلاء

منقار الطائر ونهايات الأوراق الخضراء

والنهر المختبئ بغابات العين

والشعراء

وهذا الحزن الحزن

لابد ستنتصر الأحلام جميعا ذات مساء.

نعيم عطية

ضوء قمر لا تتبدل أساريره



كتوم متحفظ. تحمل فى أعماقك عزلةً ترجع إلى سنواتك الباكرة. تتوق إلى استرداد ابتسامة شفتين كأنهما من رخام وردى، أو من قطيفة أو من هذا وذاك قدتا معا. جوهرة صلبة. لم تندم على افتقادك المرح، فقد وضعت كل ذلك، فى كفة، وفى الكفة الأخرى معتقلا، رجحت الكفة الأخرى. وحيدٌ منطوٍ رحت تبحث عن النوافذ، تطل منها على بحار سوداء تلمح قمم أمواجها، فى ضوء قمر لا تتبدل أساريره.

تطرقُ أبوابا، بعضها يفتح. وفى الليل تجوس بحذر. تناجى الأشباح. وتتكىء، إذا ما تعبت، على جذوع شجر أجرد، ولازال حبلك السُّرى موصُولا برحم الليل الاكبر. مَنْ أولئك الذين يديرون وجوههم نحونا؟ عند منعطفٍ شبحٌ أم وقفت ترقب من هناك، عودة الأبناء، أو رُسُلاً بالأخبار إليها يأتون عنهم.

أغلق الأبواب بسرعة. عُد أنزوِ فى ركنك. بالقرب منك عجوز على سريره مسجًى. إنه أنت. فى هدوء الليل تعلو نغمات حزن وألم، وآهات تصعد من حلوق البشر. مازلت مغروسا فى العزلة الأولى. تمضى قدما، تقترب من نقطة حاسمة، أخرس أيضا. لن تعود تقوى على السير. بمجرد عبور العتبة، سوف يكون هذا حالك بصعوبة أصوغ لك هذه الفكرة. لم أعد أحرك هذا العطن النتن. أين هو؟ مازلت على أى حال قادرا على أن أفكر. أبعِدْ عن ذاكرتك ذلك العالم هناك. يجب ألا يكون له فى خاطرك وجود. زال الذى كان به يربطك. تحلل وصار أسوأ حتى من التراب.

لا شيء يضيع، يختفى فحسب. ثم لا يلبث أن يظهر ربما فى أوقات غير متوقع ظهوره فيها، أو ليس بحاجة إلى ظهوره فيها.

أعرف. أنت محق. تغلق بابك وتصد عن ذاتك ذلك الخارج الذى أضحى منفرا، عدوانيا، سقيما، ولكن الذات إذا انغلقت أيضا تخرَّبت. أليس كذلك؟ بين الذات والخارج حوار، وتواصل، وتبادل. لا تقطع هذا الحوار، وهذا التواصل لا تبدده. حتى لا تضحى قوقعة جوفاء. ربما يسكُنك مخلوق آخر أنت عنه لا ترضى.

من أين جاءت كلمات مثل هذه؟ أكان يجب أن نصل إلى هنا، كى ندرك خواء الكلمات؟ تلك الزكيبة الملأى بالكراكيب التى ما عاد لها جدوى، أما كان الأفضل أن ننفضها عن كواهلنا المتعبة؟

إلى أنوفنا يفد عبق زخم، والأصوات انطفأت، لكن أصداءها فى السكون ما زالت ترن. كل شىء يجرى فى الذهن، لا شىء تحقَّق. أكاد أجزم بأنه مؤلف كوميديات مفجعة. حسه الساخر حارق لاذع، وبالإنسان لا تأخذه رحمة أو شفقة. ومع ذلك تصفق له الصالة كل ليلة، ويمضى الممثلون يمثلون الأدوار التى يفرضها عليهم، فهو أيضا ممول الفرقة والمخرج الأوحد، وإن كان لا يظهر على اللافتات اسمه. وفى الكواليس يمضى متسترا، متواضعا شأن العباقرة، فهو ولا شك سمح، ولكن عبقرى. محور أساسى واحد تدور حوله أعماله المسرحية. تتنوع التسميات والبيئات والأماكن والأزمنة، وتُخلَع أقنعة وتُرتَدىَ أخرى، ومع ذلك تمضى الملهاة المؤسية على خشبة المسرح، أو بعبارة أدق بين الضلوع، تدور وتتأرجح.

لم يعد لنا غير الضحك.

فى مقهانا هذا، فى «مرحباً» ، ما عاد لنا سوى الضحك ممن أتوا وممن سيأتون، أو حتى ممن سوف لا يأتون، وهذا غير محتمل، حسب الظواهر والسوابق، حتى من هؤلاء على أى حال، إن وجدوا، لم يبق لنا غير الضحك.

تصعد جبالا، وتتبوأ عروشا. تغوص فى أعماق بحار، تصارع هناك وحوشا، وتلتقط لتلك الأدغال صورا وأفلاما. تنزل إلى باطن الأرض، تستخرج ذهبا ومعادن، أو تدق بريمات وخوابير فى صحارى أو بقاع موحلة، فيتدفق البترول بين يديك وتملأ منه براميل. تضحى أغنى الأغنياء لكنك ذات يوم سوف تصرخ قائلا كنت أغنى الأغنياء. ماذا نَفَعنى أن أكنز نقودا فى البنوك، أو أجمع معلومات ومعارف عن سياسة الانفتاح والتطور الاقتصادى، وتحويل القطاع العام إلى شركات، وأراجع إحصاءات للخسائر

والأرباح والصفقات؟ سوف أحلق فى السماء بالطائرات وأنطلق فى نزهات ورحلات وأقضى الأصياف فى الريفيرا أو بيرميودا، أو أسهر فى علب الليل سهرات وأنتشى بالكؤوس تلو الكؤوس المس لحما طريا دافئا، وأتحسس ثنيات وانبعاجات. كل هذا لا يمثل إنجازا ولا يعطى مذاقا. حتى لو صليت فى اليوم الواحد مئات الصلوات، لا شىء يدخل السكينة إلى القلب. لا شىء. وددت فحسب أن أعيد الشريط كى أكتشف من جديد نفس. لم أعرف، ويهمنى الآن، ولو بعد الأوان، أن أعرف من أنا؟ كان يجب أن عرف ماذا أريد. أن عرف على وجه التحديد ذاتى الحقيقية وليس المحجَّبة بألف قناع وقناع. سوف تدخل الآن يدك فى تجويف صدرك. تبحث عن قلبك لتخرجه وتتحاور معه. سوف تنظر إليه بمحجريك، وإذا بك وأنت تتأمل يدك الخاوية، تجد أنه ما عاد لقلبك فى صدرك وجود، ولا بالتالى فى راحتك، وبين أصابعك.، التى تطبق الآن على لا شىء. الخواء ممتد، لا من حولك فحسب، بل وفيك أيضا. ستنهد لذلك مهموما فى ركنك، ولكن إشددُ من عزيمتك، فهى الشىء الوحيد الذى بقى لك. تعالى نتجاذب الحديث، ونثرثر. نحدد اذا كان يجب أن يكون هدف وجودنا، على ضوء ما نحن فيه الآن. لا تخف، ولا ترتعد، ولا تصرخ، فالوجود باقٍ ما دام لى ولك وجود. مهما أطبقَتْ راحتانا على الريح فحسب......سوف تكتشف... من تَحاوُرنا أن هذا المكان مكان، أما هناك فالمكان بالقطع لا مكان، والناس هناك أشباح يجولون فى قيظ الهجيرة بلا هدف يصعدو ن جبالا ، ينزلون بحوراويحفرون أنفاقا وسراديب. هيا، قُلْ، وأنت ماذا كنت تريد أن تكون؟ صانع لعب أطفال.أدخل يدك فى صدرك من جديد، فربما وجدته الآن. أوهم نفسك بأنه هناك. سارع بإخراجه ودقق النظر فيه. ألا زال هناك؟

اخترتُ أنا الصوت. اخترت الحوار. هذا ما ظل باقيا لنا. الصوت بالنسبة لى جود والوجود... يعنى التفكير فى الحيوات الآتية والتى ولت. الوجود، يعنى الحرية. والحرية تعنى ألاَّ أمل فى شىء، وألاَّ أخاف شيئا الوجود إذن خزينة خبرات. وهى الخزينة الوحيدة التى لا تفنى ولا تستنفد، مهما امتدت يد النهابين إليها. هنا تصبح لأحلامنا قيمة، حتى لو كانت هذه الأحلام كوابيس وهنا فى مقهانا هذا، لا وجود إلا للكوابيس التى ألفْناها.

هيا أسْمِعْنى صوتك، ولو كان صراخا أو نحيبا، أو ضحكا، فحتى جلستنا هنا قد تصبح ذات يوم بكل تفاصيلها ذات قيمة لكاتب جهم جاد يعرف كيف يضحك ضحكة سوداء من تحت كز الأسنان إن وجدت. وإنى لأعرف واحدا تنطبق عليه، أو كانت تنطبق عليه هذه الأوصاف، اسمه ـ إن لم تخنى الذاكرة ـ اسمه نعيم.

متابعات

مسرح

أماديوس فى الطليعة

مسرح الطليعة له تاريخه الطويل الحافل بالتجارب المسرحية، فقد كان يمثل للمسرح المصرى نافذة على التجارب الطليعية فى العالم. وهو فى منهجه سار على الدرب فى بداياته عندما كان يقدم الأعمال التجريبية ذاتها لمسرح «الجيب» الذى أسسه فى الستينيات الفنان المسرحى الكبير **سعد أردش**.

لقد تبنى هذا المسرح أهم التجارب المسرحية الطليعية بمسرح العبث (**بيكيت - يونيسكو - أرابال**) واكتشف رؤى جديدة للمسرح الإغريقى الكلاسيكى تأكيداً على الخط التجريبى العالمى، وقدّم أعمال الكاتب المسرحى الشاعر **نجيب سرور**، وأعمال **ميخائيل رومان** ومسرحيات **شوقى عبدالحكيم** فى ثوبها المتأثر بالتراث الشعبى وغيرهم استكشافاً للطابع التجريبى للمسرح المصرى المعاصر.



حسن عبد الحميد : ساليرى
منى حسين : زوجة أماديوس

يدخل المخرج المسرحى **محمود الألفى** المسئول عن مسرح الطليعة تجربة إحياء هذا المسرح من جديد، وإعادة اكتشاف دوره الهام بعد أن غرق فترة من الزمن فى التخبط داخل التجارب الصغيرة غير المنهجية، وكاد يموت، وسط هذا الكم من المسرحيات الاستهلاكية التى تبنتها بعض مسارح الهيئة، والتى حاولت بها أن تغازل مسارح القطاع الخاص؛ اقتحم «مسرح الطليعة» هذه الدائرة فترة، فظل نسخة مكررة لمسرح فقد هويته، وسار على الطريق الاستهلاكى نفسه للمسرح، إلى أن جاء **محمود الألفى** أخيراً فأعاد لهذا المسرح تواجده، وسارع بإدخاله غرفة الإنعاش، وهو الناقوس الأخير قبل

الموت، حتى يستعيد له ملامحه، ويرسم له الخط الفنى الذى سوف يثمر بلاريب عن تجريب طليعى مسرحى نحن فى أمسّ الحاجة إلى تجاربه.

ومن أهم التجارب الأخيرة التى قدمها هذا المسرح، مسرحية «**أماديوس**» للكاتب الإنجليزى **بيتر شافر**، ترجمة **شوقى فهيم**، وإخراج **رافت الدويرى**، وبطولة **حسن عبد الحميد وإيهاب صبحى** بالاشتراك مع **منى حسين وعادل صقر ورافت الدويرى وفريد كمال وعبد الفتاح فرج الله وعبير صلاح**.

إن «أماديوس» مدخل جوهرى لطبيعة منهج هذه الفرقة، ولعل أهم مايميز هذا العرض أن به سمات متعددة تتيح له هذا النجاح الكبير من بينها:

ثراء طبيعة النص المسرحى، وتميُّز الإخراج المسرحى **لرافت الدويرى**، وإتقان الأداء التمثيلى للفريق المسرحى وعلى رأس القائمة الفنان الكبير **حسن عبد الحميد**. كانت هذه العناصر الثلاثة (النص + التمثيل + الإخراج) كفيلة بأن تهدم هذا العرض من أساسه بدلاً من أن تجعل منه عملاً مسرحياً متقناً واضحاً فى لغته ورسالته وطريقة عرضه لولا وعى المخرج والعاملين بما يقدمون .

وللكاتب الإنجليزى **بيتر شافر** ـ الذى ولد فى **ليفربول** فى ثلاثينيات هذا القرن عدد من المسرحيات منها «تمرين للأصابع الخمسة» التى لاقت نجاحاً، واستمر عرضها فى لندن سنتين، ثم عُرِضَتْ فى أمريكا لأكثر من عام، ثم «الكوميديا السوداء» التى قدمها له المسرح القومى بلندن عام ١٩٦٥. ولعل أهم مسرحياته هى مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» التى عرضت عام ١٩٦٤ فى لندن [١].

وكانت من أهم أحداث الموسم المسرحى أنذاك، وتدور حول الغزو الإسبانى لمملكة پيرو فى النصف الأول من القرن السادس عشر، حيث يحدث الصدام بين قوتين: قيم الحضارة والجمال والخير والسلام، وقوة المدافع التى تحمى أطماع السيطرة والذهب.

هذا الصراع بين الجمال والخير من جهة، وبين الشر والقوة الغاشمة من جهة أخرى، نراه أيضاً فى مسرحية «أماديوس» التى كتبها **بيتر شافر**، وقدّم المسرح القومى العرض الأول لها فى **نوڤمبر** عام ١٩٧٩ ثم قُدمت بعد ذلك على مسرح (برود هرست) بمدينة نيويورك فى ديسمبر سنة ١٩٨٠، ولاقت نجاحاً كبيراً، مما جعل المخرج السينمائى التشيكى الأصل، الأمريكى الجنسية **ميلوش فورمان**، يتجه لإخراجها للسينما، وقام مع المؤلف نفسه **شافر** بكتابة السيناريو.

وحاز فيلم «أماديوس» على العديد من جوائز الأوسكار (٢) .

ومثلما استخدم **بيتر شافر** مادة مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» من كتب التاريخ، وخاصة من كتاب «غزو بيرو» تأليف **برسكوت**، استمد مادة مسرحيته «أماديوس» من وقائع الفترة التى عاش فيها الموسيقار الموهوب **فولفجانج أماديوس موتسارت**. ومن حياته الخاصة، ومن تفاصيل الحياة فى **ڤيينا** ـ عاصمة الإمبراطورية النمساوية فى نهايات القرن الثامن عشر.

إنه الصراع ذاته بين الجمال والشر، بين **موتسارت (إيهاب صبحى)** ـ هذه الموهبة الإلهية المتدفقة، الشاب الذى قَدِمَ إلى **ڤيينا** تسبقه شهرته، ولا يملك غير موهبته وفنه؛ وبين **أنطونيو ساليرى** ـ موسيقار البلاط الملكى **(حسن عبد الحميد)** ـ نصف الموهبة؛ الذى أحس بالخطر الداهم عليه، عندما هبط **موتسارت** إلى **ڤيينا** ، فيدور الصراع بين القوّتَين: الجمال والشر. وفى هذه المعركة يستخدم **ساليرى** كل وسيلة لتحطيم **موتسارت** بمافى ذلك سياسة التجويع إذ يسد عليه سُبُلَ الرزق. يقول **ساليرى**: «من أذل الإنسان.. أذل الإله فى داخله». ويقول فى نهاية الفصل الأول متحدثاً للجمهور:

«حتى أعود .. سأحكى لكم عن الحرب التى خضتُها مع الله من خلال مخلوقه المفضل ـ موتسارت، المسمى «أماديوس»؛ فى نهاية هذه الحرب يجب أن يتحطّم هذا المخلوق».

وإذا كان **بيتر شافر** فى مسرحية «الاصطياد الملكى للشمس» يغطى أحداث المسرحية بطريقة **بريخت** فى العرض السردى، فيجعل واحداً من أبطال المسرحية يروى لنا الأحداث ويُعلّق عليها [٣] فإنه فى «أماديوس» يستخدم أسلوباً مشابهاً، فيجعل **ساليرى** هو «الراوية» الذى يتوجه إلى الجمهور بالحديث فيما يشبه الاعتراف. فيحكى الأحداث ويعلق عليها. وعندما قام **فورمان** ـ المخرج السينمائى ـ بالاشتراك مع **شافر** بتحويل هذا النص المسرحى إلى نص سينمائى جعل **ساليرى** ـ وهو على شفا الموت ـ يُدْلى باعترافاته إلى « كاهن ». تتبدى موهبة **شافر** فى الحوار الرفيع المستوى فى التعبير، والذى يحمل روح الشعر فى كثير من المواقف الدرامية التى تتطلب ذلك. وهذا الحوار يحمل أيضاً روح السخرية، التى يتميز بها أسلوب **شافر**.

بعد أن ينجح **ساليرى** فى القضاء على **موتسارت** الذى يموت ويدفن فى مقابر الفقراء، دون أن يشعر أحد بموته، يتحدث **ساليرى** إلى النظارة كما لو كان يحدث نفسه:

ساليرى: وهكذا بقيتُ فى ڤينا ـ مدينة الموسيقيين ـ موقراً ومبجلاً من الجميع، وببطء فهمت طبيعة عقاب الله... ما الذى كنت أضرع من أجله فى تلك الكنيسة الصغيرة وأنا صبى؟! ألم تكنْ الشهرة؟ شهرة صاحب السعادة؟ حسنٌ، الآن أملك الشهرة .. كنت ببساطة أشهر موسيقى فى أوروبا .. كان علىّ أن احترق فى نار الشهرة .. وأتحول إلى قرميد، إلى شىء محنط، وأدفن فى الشهرة ـ أما عن العمل، فقد عرفت أننى لا قيمة لى على الإطلاق .. هذا هو الحكم:

ينبغى أن أتحمل ثلاثين عاماً يقال عنى فيها: إننى «متميز» .. ومن الذى يقولها .. أناس غير قادرين على التمييز ـ ويستطرد قائلاً ـ حين تمرغت أنفى في الشهرة ـ حتى كنت أتقيؤها ـ يؤخذ كل هذا منى .. كل شىء .. وعندما يذكر الناس اسم «موتسارت» بالحب، سيذكرون اسم «ساليرى» باشمئزاز .. وبهذا سأصبح خالداً على أىّ حال .. ولن يستطيع «هو» منع ذلك » [٤].

إن البناء المسرحى فى عمل **شافر** جاء غاية فى الإحكام، وقد أتاحت طبيعة الموضوع لديه استخدام موسيقى **«موتسارت»** كجزء عضوى من النسيج الدرامى يجلد **ساليرى** كل يوم إلى أن مات. المسرحية إذن جيدة الصنع، ليس على طريقة المسرحيات «المحكمة الصنع»عند الكاتب الفرنسى **ساردو**، والمعروف بدايتها ووسطها ونهايتها، والتى يُراعى فيها كل فنون الحبكة المسرحية، بل يُراعى عند **شافر** ـ بالإضافة إلى ذلك ـ التوتر الدرامى والحبكة المسرحية الراقية ولغة العرض. إن «أماديوس» وإن كانت تحوى داخلها فنون صنعة الكتابة المسرحية، إلا أنها تطرح كذلك قضايا فكرية وجمالية وفنية تزيد من عمقها وشاعريتها فى آن، وتسعى إلى الغوص فى الدراسة **السيكولوجية**، القائمة على النفاذ داخل الذات الإنسانية، لتكشف أغواره، لذلك يغدو بطل المسرحية ليس أماديوس، بل **ساليرى** لأن سقطته الدرامية هى التى تمس الشر الإنسانى المنغمر داخل نفوسنا، وهو أقرب إلينا فى مطامعه وبواعثه من مثالية **موتسارت** وورومانتيكيته. وبهذا ينضم **ساليرى** إلى قائمة أشرار عالمنا الحياتى

والمســرحى: ياجــو / ليــدى مكبث لشكســبيــر، قــابيل/ بايرون وجــان فــالجــان / هــوجــو، وكــريــون/ ســوفــوكليس، والمدرس/ يونيســكو وغيرهم.

إن **شافر** يكتب ملحمته الدرامية ليس عن **موتسارت** فحسب، بل عن الصراع الإنسانى الدائم بين الجمال والشر. وتُعد المسرحية مادة درامية تتسم بالابتكار فى ترجمتها الباهرة التى صاغها **شوقى فهيم** حيث حافظ فيها على الروح الشاعرية فى حوارات **شافر**، والبساطة فى تركيب الجمل.

فى هذا العمل المسرحى المتميز يبرز بوضوح دور المخرج **رافت الدويرى** فى خلق رابطة مسرحية بين أحداث المادة الدرامية تعد أقرب ما تكون إلى الشكل الملحمى من خلال الاعترافات اليومية لبطلها **ساليرى**. فيجمع المخرج شتات الأحداث، واختلاف الأماكن فى وحدة فنية متناسقة دون أن يشعر النظارة بالملل أو الفوضى أو الاغتراب، وما يميز هذا العرض أيضاً هو خلق سينوغرافية مسرحية تحيل قاعة **صلاح عبد الصبور** الصغيرة إلى مسرح يزخر بالحركة المسرحية الضخمة ويتغير شكل خشبة المسرح المسطحة المتواضعة إلى معمار مركب يجمع أحداث العرض المسرحى والأماكن المتباينة فى بوتقة واحدة، فى شئ أقرب ما يكون إلى «الخلاصة» المسرحية داخل إيقاع متنوع السرعة والبطء، تستغل فيه المستويات الموضوعة، التى تمثل الأماكن الرئيسية للأحداث؛ فعلى يمين المتفرج نرى خشبة مسرح دار الأوبرا، وفى الوقت نفسه المحفل الماسونى، وكذلك يشاهد حائط كبير يمثل قصر «**شوبيرن**» وفى العمق نشاهد «بيانو» كبير يعزف عليه **موتسارت**، وعلى يسار المتفرج نشاهد مكاناً تدور فيه الأحداث بين **موتسارت** وزوجته، يمثل لنا غرفة معيشة، وفى الوقت نفسه يصبح مقبرته. وأمام أعين النظارة نشاهد جانباً من قصر **ساليرى** موضوعاً فوق مستويات خشبية.

إن هذه الخلاصة فى توزيع الأمكنة، خلقت روح العصر الذى اتسم بـ «الروكوكو» وهو فن فى العمارة تميز بالزخرفة البالغة، وراج فى النصف الأول من القرن الثامن عشر. ومنحت الشخصية «الراوية» ــ الجوهرية ــ وهى **ساليرى**، إمكانية الانتقال المتنوع من مكان إلى آخر، وسهلَتْ من بناء الأحداث وتطويرها، وخلقت الأحداث المسرحية إيقاعاً مهد بدوره لاستيعاب المتفرج أحداث العرض المسرحى.

استطاع **رافت الدويرى** أن يقود معزوفة من الأداء التمثيلى لمجموعة الممثلين فى قالب فنى جمع فيه بين الأداء الواقعى المتبنى للأحداث الواقعية/ التاريخية لشخوص المسرحية، والأداء الملحمى القائم على التعليق على الأحداث تارة، وإظهار وجهات نظر شخوصها فيما يفعلونه على لسان **ساليرى (حسن عبد الحميد)** والجوقة المكونة من مخبِّرين (عبد الفتاح فرج الله وعبير صلاح) تارة أخرى. وقد اعتمدت سيمفونية الأداء على نجاح المخرج الفنان **الدويرى** فى التعامل مع الأحداث الضخمة ببساطة بالغة، وتكثيف فى الأداء المعتمد على الصدق الداخلى فى تقديم التناقض بين القيم دون تفلسف أو تعقيد، بل ببساطة تمتزج برؤية تطرح فوق الخشبة، الشر بجوار الخير، والقبح مع الجمال، والضعف الإنسانى بجوار خبث القوى الغاشمة المدمرة. وبهذا يستحيل العمل المسرحى رؤية أخلاقية جمالية تخاطب قلب المتفرج، بل وتطرح أمام عقله قدرة التحليل والاستنتاج.

إن **رافت الدويرى** بمنهجه الفنى الواضح فى التفسير إنما يؤكد أن رؤيته الواضحة قائمة على ثقافة واعية بتناول المادة الدرامية المطروحة، ووعى فنى كبير ــ قلّ أن نلقاه اليوم فى

مخرجينا - بمفردات العرض المسرحى؛ فقد امتزج النص المسرحى القائم بمحاولة خلق عمل درامى أقرب إلى القصيد السيمفونى القائم على تحليل قواعد العمل الموسيقى وأنواعه المتباينة (الروندو - الكونشرتو - السيريناد - الليتانى) وغيرها من الصيغ الموسيقية دون تعالٍ على المتفرج أو إقحام، فخلق لنا المخرج عملاً مسرحياً أقرب إلى الأوبرا.

استطاعت جماعة الفريق المسرحى أن تنجح فى تقديم عرض مسرحى تحت قيادة المخرج الذى خلق بدوره وحدة فنية تتسم بالتناقض والالتزام الفنى بكل مايتطلبه هذا العرض المسرحى من احترام لكلمات مؤلف كبير مثل **شافر** من جانب، وعدم السماح بالارتجال غير المقبول، والتمسك بخطة أداء منهجية من الجانب الآخر. وقدم لنا **عادل صقر وفريد كمال ورافت الدويرى** (ممثلاً) ومنى **حسين** هارمونية فى أدائهم المتميز بالاتفاق والصنعة الجيدة، ورأيى إن **إيهاب صبحى** - الممثل الشاب - فى الدور الرئيسى لأماديوس، لم يكن اجتهاده الواضح فى خلق شخصية تتسم بالخفة، فى صالح هذا العمل. وقد جانبه التوفيق فى إضفاء سمة الكبرياء على الشخصية، و منحها ثقلها الفنى، ووعيها اللاشعورى بخطورة الموسيقى المنافس/ **ساليرى**.

يؤكد هذا العرض المسرحى الإمكانيات المتفردة للقدرات الإبداعية للفنان الكبير **حسن عبد الحميد** الذى جسد باقتدار ابعاد شخصيته «**ساليرى**» ويعد هذا الدور هو الدور الثانى الهام له فوق المسرح بعد دوره الصامت المبدع فى المسرحية الرائعة «**كونشرتو**» من تأليف الكاتب المسرحى البولندى **إيرنيوش إيريدينسكى** وإخراج **إنتصار عبد الفتاح** فى المسرح نفسه. لقد أثبت لنا **حسن عبدالحميد** فى هذا العرض أن الممثل ليس مجرد بوق مردد لكلمات المؤلف، وإنما هو مبدع خلاّق يضيف لهذه الكلمات حيويتها، ويمنحها دماً يعيد الحياة لحروفها. وسر نجاح هذا الفنان أن التعبير الصامت لديه مفردة من مفردات تعبيره المفصح عن مكنونات النفس البشرية، إنه يثبت لنا أن الصامت بليغ فى قدرته على الاكتشاف والاستبصار: ويجعلنا نميز بين جيلين من الممثلين: الممثل الدرامى بأدواته؛ الفاهم لدوره ورسالته، والممثل الجاهل الضالع فى أحبولة «استغفال» المتفرجين والضحك على نقونهم؛ وهو - مع الأسف - الممثل المنتشر فى بلادنا اليوم.

تحية لفرقة «مسرح الطليعة» التى قدمت «أماديوس» .. هذا العمل الرائع .. الذى جددّ إيماننا بأن المسرح قادر على إمتاعنا وإحياء أجمل وأنبل ما فينا!.

هناء عبد الفتاح

الهوامش :

(١) انظر نص الدراما «أماديوس» ص ٧ - روايات الهلال - عدد ٤٦٧ لعام ١٩٨٧!.

(٢) انظر المصدر نفسه ص ٨.

(٣) انظر «الاصطياد الملكى للشمس» تأليف بيتر شافر، ترجمة وتقديم : د. هدى حبيشة، سلسلة «من المسرح العالمى» - الكويت عدد مارس ١٩٧٢.

(٤) انظر المصدر نفسه ص ١٠ ترجمة : شوقى فهيم.

المرأة.. ضد المرأة

عندما بدأت أكتب وأنشر القصة القصيرة التقيت بزميل أديب من جيل السبعينيات ، وحين قدمني لآخر «فلانة» كاتبة قصة. فإذا به يسأله بما يعنى «أهي كاتبة جيدة؟» ورد عليه الزميل ولم أكن قد ابتعدت بضع خطوات «أدب نسائى» واعترانى للوهلة الأولى شعور بالدونية تجاه ما أكتب، وهو الأدب النسائى، ما تكتبه المرأة من تجارب تحمل خصوصية وضعيتها فى المجتمع.

أقول الحق لم أعبأ كثيراً بالاسم أو المصطلح «الأدب النسائى» استناداً إلى أننى أكتب صدقى الفنى والإنسانى، فواصلت كتابة تجربتى وتجربة أخريات، كفتاة تعانى من سطوة الأب والأخ ثم الزوج ومنظومة الأفكار المتخلفة التى يعتنقها المجتمع كله فى التعامل مع المرأة بما فيه المرأة نفسها باعتبارها قاهرة للمرأة. وكتبت تجربتى بوصفى موظفة تعانى من سطوة البيروقراطية وسيادة الرئيس الفرد على مرءوسيه، ثم كتبت عن مظاهر التخلف الاجتماعى والاقتصادى ورأيت أن ما كتبت عنه هو جزء لا يستهان به من الحياة، وإذا كان الرجل يكتب عما يعيشه وتكتب المرأة عما تعيشه فسوف يكون لدينا أدب حقيقى يناصر الحياة، أدب إنسانى يعبر عن تجربتنا فى هذا العصر، وما الإبداع الأدبى عبر تاريخ الإنسانية إلا محصلة إبداع الشعوب والأمم كتاباً وكاتبات. ثم مضى أكثر من خمسة عشر عاماً، تكرر خلالها لقائى بالأدباء الزملاء من أجيال سابقة ولاحقة، ولم أزل أسمع حتى الآن من يقول «أدب نسائى» والآن وفى مرحلتنا الحالية، لم تعد هناك حاجة ملحة لأن تبتعد الأديبة بضع خطوات لتردد مقولة «أدب نسائى» ففى أيامنا هذه تجتاح حياتنا الثقافية صحوة مفاجئة وغريبة من المهتمين بما تنجزه الكاتبة

المصرية فى القصة والرواية، فتفرد مطبوعات تستأثر بما تبدعه المرأة، وتفرد لها بعض المنابر الثقافية على اختلاف توجهاتها ملفات عن أدب المرأة إذا جاز هذا التعبير، فقد قامت مجلة القاهرة بإصدار ملف لأدب المرأة، وبالمثل مجلة الهلال، ومن قبل مجلة إبداع، وخصصت الهيئة العامة للكتاب ضمن نشاطها السنوى بمعرض الكتاب «سراى المرأة» وذلك بغية إلقاء الضوء على «إبداع المرأة» وقضاياها. ثم جاء المجلس الأعلى للثقافة باعتباره أحد أهم المؤسسات الثقافية التى تعنى بالثقافة والمثقفين رجالا كانوا أم نساء، فقدم ندوة عن الإبداع القصصى لدى المرأة، شارك فيها صفوة كتاب وكاتبات مصر بتقديم بحوث عن أدب المرأة مع شهادات إبداعية من الكاتبات لإلقاء الضوء على الأثر التاريخى والاجتماعى والدافع للإبداع عند المرأة.

فى البدء تعاملت مع المسألة باعتبارها شكلا من أشكال الاحتفاء بإبداع المرأة قصة وشعراً ورواية، بهدف اعتباره جزءا لا يتجزأ من الإبداع المصرى العام، فى حين أن حركة النقد الأدبى كانت ومازالت على نحو ما تضع إبداع المرأة خارج سياق الإبداع العام، سواء فى مصر أو فى المنطقة العربية، على أساس أن المرأة المبدعة ترصد ما هو ذاتى وفردى وخاص. فى حين يتضح فى كتابات د. **لطيفة الزيات** ود. **رضوى عاشور واعتدال عثمان وفوزية مهران وهالة البدرى وسهام بيومى وسلوى بكر** خطأ مثل تلك الدعاوى، باختراق الكاتبة المصرية لآفاق رحبة، فيختلط فى كتاباتها الهم الخاص بالعام، وذلك خلال نسف كل البدهيات والمسلمات التى كانت تعزل قضية المرأة عن سياقها المجتمعى وليس باعتبارها جزءاً من قضية التحرر الاجتماعى.

حقيقة إن وضع المرأة له خصوصية داخل السياق الاجتماعى حيث تتضاعف بالنسبة لها الضرورات التى تحكمها نتيجة لوضعها الأدنى فى مجتمع طبقى ذكورى، فيتم التعامل معها على أنها جسد ليس له أى حق فى مشاركة الرجل فى نشاطه الفكرى والإبداعى، ومثل الأنشطة السابقة التى تجلت من ملفات فى دوريات عن أدب المرأة، وندوات تناقش قضاياها الإبداعية بمقدوره إلقاء الضوء على هذه الخصوصية للمرأة وأدبها، إلا أن هذا من شأنه أيضاً تعلية السور حول إبداع المرأة لتظل هى وإبداعها داخل «قفص الحريم» وخارج السياق العام للأدب، واستمرارية هذا الإبداع على هامش إبداع العقل والوجدان الجمعى للمجتمع. وكأن هناك مخطط جهنمى لتحويل هذه الندوات والملفات فى الدوريات إلى مبكى للكاتبات، يصرخن ويبكين ولا مصرخة ولا يفعلن شيئاً إلا الإمعان فى عزل إبداعهن خارج السياق العام لإبداع المجتمع، وكأننا أيضاً نخضع لتسلط ما أو ابتزاز ما خفى ومستتر لا يعلن عن وجهه الحقيقى، فتظهر كتابات نسائية بحتة وصحافة نسائية بحته وندوات ومؤتمرات واحتفاليات خاصة بإبداع المرأة وحدها، ليس من شأنها إلا تعلية السور أيضا حول إبداع المرأة.. وبهذا تعيد الكاتبة انتاج قهرها مرة أخرى من خلال آليات النفى والإقصاء إلى خارج سياق الإبداع العام، فإذا كنا ننقد المجتمع الذى يحجمٍ إبداعاتنا قسراً فنحن بذلك نعيد تحجيم إبداعنا طواعية وبكامل إرادتنا،

بالانسياق خلف مؤسسات وهيئات ترصد كل ما تكتبه المرأة فى اتجاهات معينة، وكأن هناك ميليشيات ثقافية موالية لهذه الاتجاهات. ليس النساء فقط من يقعن تحت سطوة القهر والتخلف الاجتماعى، فالرجل والمرأة معاً يبدعان فى ظل مناخ قاهر لا يؤذن بأى تغيير، فلماذا البحث عن أسوار وقيود أخرى، والرجل لم يعد يملك أن يسجن إبداع المرأة، ولكنها هى التى صارت تملك. وإذا كانت الملفات فى الدوريات والندوات صارت أداة لتعلية الأسوار حول إبداع المرأة فإن المصطلح أو الاسم يلعب نفس الدور. فقد كانت «الكتابة بالجسد» أحد المحاور الرئيسية فى المناقشات التى دارت فى ندوة الإبداع القصصى لدى المرأة مما يسجن المرأة فى حيز الجسد، وهو أحد خصوصيات إبداع المرأة، باعتباره أحد عناصر الحياة، وربما الخصوصية الوحيدة التى تدفع رجالاً كثيرين للتلصص على عالم المرأة من خلال كتاباتها، وإلغاء اهتمامها برصد المتغيرات الاجتماعية، وظواهر القهر والتخلف الاجتماعى والأزمات الاقتصادية المتلاحقة. متناسين أن هناك كتاباً كثيرين يعنون بهذه الخصوصية فى كتاباتهم ويمكن إطلاق الاسم أو مصطلح الكتابة بالجسد، على بعض كتاباتهم: مثل **إحسان عبد القدوس وصنع الله إبراهيم ورءوف** مسعد كما يقول الأستاذ الناقد: **إبراهيم فتحى** فى بحثه المقدم. وحتى لا يسهم البعض فى تعلية أسوار العزلة حول إبداع المرأة، فعلى المنابر الثقافية أن تعيد صياغة المناخ الثقافى العام، لا بعمل ملفات وندوات لما تبدعه المرأة، وكأنها تتعامل مع الأدب الأفريقى أو الأدب الإسكندنافى، أو أدب مغاير لما يكتبه الكتاب من الرجال، وذلك من خلال طرح قضايا وإشكاليات للفكر والإبداع لا تفرق بين المبدعين رجالا كانوا أم نساء، ويمكن أن أصوغ «الأدب والحرية» كإشكالية تم طرحها فى مجلدات ثلاثة بمجلة فصول، وغيرها مثل العلاقة مع الثقافة الإسرائيلية فى مجلة إبداع بوصفها إشكالية يكتنفها الكثير من الجدل. وهى أمثلة حية لمناخ ثقافى لا يسعى للتفرقة أو ضرب العزلة أو تعلية الأسوار.

نعمات البحيرى



عين ثانية على (مقال العلاقة بين اليهود والعرب) فى أدب الأطفال العبرى (فى إسرائيل)

هذه مجرد عين ثانية على مقال، ولا ادعى أنها عين اخرى أو أخيرة. إن المقال عادة عرض لا فرض، الغرض منه فتح باب الحوار وشكر واجب للأستاذة كاتبة المقال؛ إذ أتاحت لنا مادة عزيزة لجهلنا بالعبرية.

لقد رأت الكاتبة - بعينها - أن هناك أفكارا محورية تكررت خلال العينة التى تناولتها بالدراسة والتحليل فى المقال وهى:

* اللقاء الإنسانى بين اليهود والعرب بعيدا عن النظرة العدائية.

* علاقة حسن الجوار بين اليهود والعرب فى إسرائيل.

* رغبة المؤلفين فى السلام وكراهية الحرب.

والحق أنى أميل إلى تفريغ رأسى من الشكوك حتى أغرق فى النعاس عندما أضع رأسى على الوسادة، ولكن كيف أعطل ملكة المنطق فى عقلى؟ إن كلام الكاتبة يعجبنى ولكنى أتابع ممارسات إسرائيل القمعية - فى فلسطين، وفى الجولان وجنوب لبنان غير أصابعهم الخفية فى البلاد العربية - فأنتبه!

وأتساءل عن التنافر بين تلك الأفكار المستخلصة وبين ما تطيِّره لنا وكالات الأنباء على مدار خمسين عاما.. هل ننسى المبعدين؟ هل نغمض أعيننا عن المعتقلين؟ هل نصم آذاننا عن تكسير العظام؟ أم نسد أنوفنا عن عفن الجراح؟ هل نغفل مراوغتهم فى التوقيع على اتفاقية حظر وانتشار الأسلحة النووية؟ هذا كله إذا أهلنا التراب على ذكرى الشهداء ودموع الضحايا.

دعونا نرى كيف تحققت الأفكار المستخلصة من واقع النصوص المنشورة، كيف كان اللقاء الإنسانى وحسن الجوار والرغبة فى السلام.

ففى «قيثارة داود» يصور المؤلف علاقة احتياج الحرفى العربى إلى صاحب العمل الإسرائيلى، وفى شجرة «اللوز على الحدود» يصور حسن الجوار بين أبو صالح الذى يعمل فى خدمة أسرة إسرائيلية ونسائه اللاتى يتسولن زبالة الحصاد، وفى «أصدقاء حدود» تظهر رغبتهم فى السلام خلال فيلق عربى مسلح يوجه أسلحته تجاه القدس اليهودية فى محاولة من المؤلف لقولبة العرب فى قالب المهاجمين لليهود المسالمين العزل. أما فى قصة «حيوان الظلام» فيواصل الإسرائيليون الإعلان عن كراهيتهم للحرب خلال قصة طفل يصادق

حيوانا خائفا دائما حتى أنه يكره النور ويختبىء فى الظلام. ويطالبه الطفل أن يطرد العربى الذى قتل أباه فى ٧٣، وصدق أو لا تصدق حرص الأرملة الشابة على حسن الجوار مع العرب فتنشد لابنها أنشودة فتهدهد ابنها حتى ينام فى مهده وتغنى له «العربى أخوك، العربى حبيبك!!» وفى «وادى النرجس» يتمادى المؤلف فى إظهار تمسك العربى بعلاقة حسن الجوار ويضفى عليها من الكرم والأريحية ما يخل بتراثنا العربى فى الأخلاق والفضيلة. يتغافل العربى عن علاقة حب بين زوهار وابنته زكية ولكنه يقف فى وجه زواجهما ولما كان شيخ العرب دبلوماسيا بالفطرة فهو يرخى الحبل لزوهار ويعشمه باللقاء بعد انتهاء الحرب. وفى قصة «لا يريد أن ينام» يحرص على تقديم العربى فى صورة المخلص لسيده الإسرائيلى، الخائن لبنى أمته. وفى «سكران فى صحة الجميع» يعبر المؤلف الإسرائيلى عن اللقاء الإنسانى بين العربى والإسرائيلى عندما ينكب العربى على يد الإسرائيلى يمطرها بالقبل عرفانا بالجميل لمعالجة ابنه من الحمى ويكشف له فى أريحية عن ثروة من الماء تفيض من أحد الينابيع فى الصحراء.

وفى «أبراج من القدس» يعيد الملائكة الإسرائيليون طفلا عربيا ضالا إلى أهله فينذر والده كتابا مقدسا للمعبد فى إسرائيل.

وأجد نفسى معوقة فكريا عن التقاط الدافع لممارساتهم القمعية مادامـوا قد رضعـوا من أثداء أمهاتهم وحواديت قبل النوم وأغنيات المهد أن العرب إخوتهم وأحباؤهم.

وتتبلور فكرة اللقاء الإنسانى فى قصة «أسود فى القدس» التى تبدأ بمشهد تقديم القهوة الساخنة لنعمان حارس الخيول الذى لا يجد غير ديفيد ليبثه أشجانه وآلامه، ويبدو نعمان هشا، جبانا، يموت رعبا أمام ضابطه الرهيب. بينما يظهر دافيد كريما متكاملا، منبعا للعطف، يبرئ نعمان أمام قائده من تهم الإهمال مما يدفع نعمان فى نهاية القصة إلى إنقاذ صديقه من هجوم اللصوص العرب الجبناء!!

وتتضح علاقة حسن الجوار بين الإسرائيليين والعرب فى قصة «المجموعة الجريئة تطارد الفدائيين» عندما يقوم مجموعة من أطفالهم الشجعان بإنقاذ كتيبة الفدائيين من الغرق!! وأيضا فى قصة «المتصارعون من الحدود الشمالية» يهرع اليهود ذوو القلوب الرحيمة لإسعاف كتيبة من الفدائيين الجرحى!!

ومن العرض السابق يتضح لنا حرص الكتّاب فى إسرائيل على تشخيص العربى فى صورة البدوى البدائى الجاهل الفقير، الأجير. ولكنه يحتفظ بخاصية إيجابية واحدة هى الإخلاص لسيده بينما الإخلاص لبنى أمته منعدم.

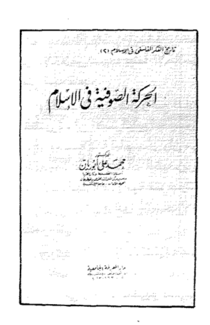
وأغلب ظنى - من واقع المادة المنشورة - أن الإسرائيليين قديسون أبرار وملائكة أطهار وأن من يطالعوننا على شاشات التليفزيون بممارساتهم العدوانية هم جوقة ممثلين فاشلين أرادوا إضحاكنا فأدموا قلوبنا.

وبوتيك الأدب الإسرائيلى عامر بكل الأصناف، قصص لعملقة الإسرائيلى وأخرى لتقزيم العربى، غير منظفات لغسل ضمائر «المحاربين» من عقدة الذنب.

وبعد، إن كانوا يرضعون أطفالهم هذه القصص فأين ذهبت القصص الخيالية، قصص الجنيات والحوريات والساحرات وقصص الخوارق والعجائب وقصص الحيوان والمغامرات والطرائف والنوادر والقصص التى ترعى الفضيلة وتدعم القيم، تلك التى تعارف العالم على تصنيفها قصصا للأطفال؟

فريال كامل

مدير إدارة أفلام الأطفال بالمركز القومى للسينما







* **(الحركة الصوفية فى الإسلام)**: للدكتور محمد على أبو ريان الأستاذ بقسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، هو عنوان الكتاب الجديد الذى أصدرته (دار المعرفة) الجامعية بالإسكندرية فى (٤٢٨) صفحة من القطع الكبير، ويعتبر الكتاب حلقة فى المشروع الذى بدأه « **أبو ريان**» بعنوان **(تاريخ الفكر الفلسفى فى الإسلام)**، ويدور الكتاب حول معانى التصوف ونشأته التاريخية وما يتصل بعلوم الصوفية من مقامات وأحوال، فضلا عن الأدوار المهمة التى تطورت من خلالها الحركة الصوفية .

* **(ماهى الفلسفة)** : هذا هو عنوان أول كتاب يترجم إلى العربية للفيلسوفين الفرنسيين الطليعيين: **«جيل دولوز»** و« **فيلكس جتارى**»، أما المترجم فهو الدكتور چورج سعد، الأستاذ بالجامعة اللبنانية، وقد صدرت الترجمة عن (دار عويدات الدولية) فى (٢٢٤) صفحة من القطع الكبير، ويعترف المترجم بصعوبة النص الفرنسى الأصلى، الصعوبة التى لا يمكن تجاوزها بدون حب القارئ، وحب اللغتين المنقول منها والمنقول إليها .





* (**الفلسفة الجوهرية**): كتاب جديد صدر فى سلسلة (**الألف كتاب الثانية**) التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب،، ويشتمل الكتاب على (١٢٨) صفحة من القطع المتوسط، وهو للكاتبة الفرنسية حاملة الاسم الهندى «**سوندارى**»، أما المترجم فهو «**توفيق مجلى**» ، وقد كتب مقدمة الترجمة الدكتور «**محمود فهمى زيدان**» الأستاذ بجامعة الإسكندرية، والكتاب مؤلف من مقالات خفيفة حول موضوعات فلسفية وأخلاقية شتى لكاتبة هاوية تتمتع بالفطنة وبالحس الإنسانى الرفيع .

*دراسة جديدة عن الكاتبة (**مَى زيادة**) بعنوان (**جنون إمراة**) للكاتب «**خالد محمد غازى**»، وقد صدرت الدراسة فى (٢٥٠) صفحة من القطع الكبير على نفقة المؤلف . وقد جرى تقسيم فصول الكتاب بحيث تغطى حياة (مَى) وعلاقاتهابأدباء عصرها من خلال صالونها الأدبى المثير وكذلك ثقافتها ودورها وموقف النقاد منها .

* المسرحية الأولى للأديب «فكرى النقاش» بعنوان (**النسر الأعمى**) صدرت هذا الشهر عن سلسلة (أصوات أدبية) التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة، وتستلهم المسرحية أحداثها من إحدى الفترات الحاسمة فى العصر المملوكى، وبالتحديد من الظروف الاجتماعية والسياسية التى سادت قبيل الغزو العثمانى للشام ومصر على يد السلطان سليم، وأدت فى النهاية إلى نجاح هذا الغزو، ويحاول الكاتب أن يوظف الأحداث التاريخية فى اتجاه قراءة اللحظة المعاصرة .

* (**المشاكلة والاختلاف**): عنوان كتاب نقدى جديد للناقد



السعودى الدكتور «**عبد الله محمد الغذامى**» ويحمل الكتاب عنواناً فرعياً هو: (**قراءة فى النظرية النقدية العربية وبحث فى الشبيه المختلف**)، وقد صدر الكتاب عن دار (**المركز الثقافى العربى**) ببيروت فى (١٩٢) صفحة من القطع المتوسط، ويحاول فيه المؤلف استيحاء الأفكار النقدية الجديدة التى ظهرت بعد البنيوية لقراءة بعض النصوص الشعرية القديمة فى ضوء جديد.

* (**سفينة الموت**) : هو عنوان المختارات الشعرية اليابانية التى نقلها إلى العربية كل من (**محمد عضيمة**) و (**كاورو ـ ياما موتو**) فى تجربة جديدة جمعت من ينتمى إلى اللغة المنقول إليها بمن ينتمى إلى المنقول منها، ويشتمل الكتاب على مقدمة نقدية ضافية وبعض الحوارات، إلى جانب النصوص الشعرية والمنقولة عن (**الهايكو**) وغيره من القصائد الحديثة لأكثر من خمسين شاعراً، وقد صدر الكتاب عن (دار المواقف) السورية فى (١٧٠) صفحة من القطع المتوسط .

* الشاعر الكويتى الشاب (**إبراهيم الخالدى**)، أصدر



مجموعته الشعرية الأولى التى ضمت تسع قصائد، يحاول فيها الشاعر أن يصوغ تجاربه بحس تشكيلى وطاقة لغوية وإيقاعية تنبئ جميعًا عن موهبة جديدة وأصيلة قادرة على أن تشير إلى صاحبها . عنوان الديوان (**دعوة عشق للأنثى الأخيرة**) .



أحمد مرسى

مواجهة بين مؤسسة الشعر الأمريكى وشعراء الكلمة المنطوقة

فى دراسة نُشرت فى أعقاب وفاة **جيمس ميريل** (١٩٢٦ - ١٩٩٥) تحت عنوان «ملوك الشعر والرعاع النظامون)، كتبت **دينيشيا سميث** Dinitia Smith، وهى روائية متابعة لحركة الشعر الأمريكى، تقول.. كان الشاعر **جيمس ميريل هو** التجسيد الحقيقى لمؤسسة الشعر . لقد كان شخصية أبوية، بلكنة إنجليزية تقريباً وذا وجه نحيل شاحب.وكان شعره ، مثل صاحبه، أنيقاً ومراوغاً، وكان لموته بالسكتة القلبية منذ أسبوعين (١) رمزية لا يمكن تجاهلها. فقد كان مؤشراً لحدوث انتقال فى الشعر الأمريكى نفسه، أفول مؤسسة هيْمنت على الشعر الأمريكى لجيل.وقد قال **ميريل** قبيل وفاته «نحن شعراء عاشوا طويلاً حتى وجدوا أنفسهم وحدهم فى الزورق».

كان ميريل ثريا ثراءً فاحشاً، فقد أسس أبوه ، **تشارلس ميريل**، بيت السمسرة ميريل لينش.. إلى آخر خطوط سيرته الذاتية التى تعرضنا لها فى رسالة الشهر الماضى.

ثم تقول : كان **ميريل** شاذاً ، الأمر الذى فصله عن عالم أسرته . وقد حرره ثراؤه لكى يكتب، ومع ذلك كان يخشى أن يُهمّش عمله بسبب ثرائه. وفى الواقع، مكّنه هذا الثراء من التمتّع بنفوذ هائل على الشعر الأمريكى ـ ذلك النفوذ الذى استخدمه بهدوء وكياسة، من وراء الستار من خلال مؤسسة **إنجرام ميريل**، التى أنشأها، لدعم وصقل الشعراء الموهوبين الذين كان يعجب بأعمالهم. كما أتى بأموال أصدقائه الأثرياء ووضعها على المائدة أيضاً، فساعد فى ترتيب هدية الفنّانة **دوروثى تانينج**، أرملة **ماكس إرنست** لأكاديمية الشعراء الأمريكيين، وقدرها مليونا دولار، حيث كان أحد مستشارى الأكاديمية.

وقد اتخذت الهدية أساساً لجائزة تانينج Tanning، أضخم جائزة أدبية سنوية فى أمريكا. وفى العام الماضى، قام **ميريل** بدور فى منح الجائزة لصديقه على مدى أربعين عاماً، الشاعر **ويليام ميروين** W.S.Merwin، وهو أيضا مستشار بالأكاديمية. لكن قرار منح الجائزة **لميروين** أثار الانتقاد، مُبرزاً صورة أكاديمية الشعراء الأمريكيين، على أنها ناد للرجال الموّقرين، مغلق أمام الشعراء الشبان، الشعراء من غير البيض أو الذكور. وقد كافأت الأكاديمية، على هذا النحو واحداً من أعضائها.

إن أكاديمية الشعراء الأمريكيين، وهى مؤسسة عمرها ستون عاماً تقع فى الجزء الجنوبى من جزيرة مانهاتن أو قاع المدينة، تمثل المقرّ الرسمى لمؤسسة الشعر فى أمريكا. ويدير شئونها الفنية مجلس الشعراء المستشارين - وهم مجموعة موقرّة، جميعهم شعراء فطاحل، بما فيهم **ميروين، وجون أشبرى، وجون هولاندر، وريتشارد ويلبور**، وجميعهم فيما عدا عضو واحد ذكور وجميعهم بيض، وجميعهم فى الستينات والسبعينات من العمر. وحتى انضمّت إليهم مؤخراً **لين تشيس** Lyn Chase، وهى مليونيرة ووريثة لشركة بن Folgers، لم يضمّ المجلس أىّ شعراء يهود أو سود. وقد عيّنت **تشيس** شعراء من الجانبين، لكنها رفضت جهوداً أخرى لإدخال الديمقراطية على الأكاديمية، وتغيير اسمها إلى شىء له وقع أقل نخبوية أو زيادة عدد مستشاريها. وتقول **تشيس** «إن الأكاديمية سلطة فريدة تماماً.»

وينشر مستشارو الأكاديمية كتبهم تحت أسماء ناشرين لهم مكانة كبيرة مثل Alfred A. Knopf و Farrar, Straus & Giroux ويعرضون أعمالهم فى مجلة The New Yorker ويشغلون مناصب رؤساء أقسام الشعر فى الجامعات. وقد حصلوا لسنوات على جوائز الشعر الكبيرة. وأكثرهم حصولاً على الجوائز **جون أشبرى**، وهو الشاعر الوحيد الذى حصل على جوائز الشعر الكبرى الثلاث فى سنة واحدة، البوليتزر وجائزة حلقة نقاد الكتاب القومية وجائزة الكتاب القومية.

وفى كلّ عام، تنظم الأكاديمية أمسية قراءة للمانحين بمكتبة مورجان فى نيويورك، البيت السابق لرجل المال **جيه . بى . مورجان**. وتدعو **لين تشيس** إلى حفل غداء فى «نادى كولونى». ويرتدى الشعراء ورعاتُهم أربطة العنق السوداء. وفى هذا العام قرأ الشاعر الإنجليزى **ستيفن سبندر** للحشد بصوته الرقيق، جالساً فى أحد مقاعد مورجان، من طراز «شيبنديل»، محاطاً برسومات الفنانين المعلمين القدماء من مجموعة المكتبة فى «قاعة الاجتماع» المجلّدة بالخشب، وعلى جانبه مزهرية.

ومعظم مستشارى أكاديمية الشعراء الأمريكيين ينتمون أيضاً إلى الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب، التى يبلغ عمرها ثمانين عاما. وهذه الأكاديمية تمنح أيضاً جوائز عالية المكانة، فى مبناها الفخم، ويجلس أعضاؤها فى مقاعد مشغولة بإتقان، مستوحاة من مقاعد الأكاديمية الفرنسية الأقدم، فى باريس.

ومع ذلك، كما تقول **دينيشيا سميث**، تتآكل سلطة مؤسسة الشعر هذى، بلا هوادة. فقد بدأ الشعر فى أمريكا ينأى، بصورة متزايدة عن صفحة الورق وعن

الأكاديمية حيث ترعرع فى دعة على مدى جيل . وفى بعض الدوائر، تجرى إعادة الشعر إلى شكله الأصلى ـ كلمات تقال بدلاً من تدوينها كتابة. وفى هذه الأيام ، تجرى فى كلّ المدن الأمريكية تقريباً قراءات الشعر فى المكتبات والمقاهى. وفى «مقهى الشعراء النيويوريكيين» Nuyorican[٢] فى نيويورك ، كل يوم جمعة ، تُقام مسابقات شعرية أمام لجنة من القضاة الذين يعطون درجات للمتسابقين وجمهور من النظارة المشاغبين الذين يحيون استحساناً ويجأرون بالشتائم تعبيراً عن الاستياء.

ولا تقتصر اليوم القراءات الشعرية على المقاهى والمكتبات والكنائس، ولكنهاتقدّم أيضاً فى إحدى شبكات التليفزيون المتخصصة فى تقديم موسيقى «البوب» التى يقدّر أتباعها فى الولايات المتحدة وحدها بعشرات الملايين . والشعر الذى تقدّمه شبكة MTV لا يختلف كثيراً عن اغنيات «البوب» المعروفة . وفيما يلى قصيدة قدمتها **ماجى إستب:**

الأحمق الغبّى الذى يستحوزنى

يقف قريباً بحيث

أستطيع أن أشعر بنفَسه فوق عنقى

وأشم رائحته التى أشمّها

إذا نمنا معاً

لأنه الأحمق الغبى الذى يستحوزنى

وهذه هى وظيفته الأساسية فى الحياة.

أو

أريد أن أكون شهيرة على

نحو شهرة البكرة

أو عروة الزرار، وليس لأنها

فعلت أىّ شىء رائع

ولكن لأنها لم تنس أبداً ما الذى كانت تستطيع أن تفعله.

وهى قصيدة قرأتها **نعومى شهاب** فى قرية واترلو أمام كاميرات التليفزيون تحت وابل من المطر. وبمساعدة شرائط الفيديو الشعرية إعداد شبكة تليفزيونية إم . تى . فى ، والمسابقات الشعرية التى تقام اسبوعيا فى مقهى الشعراء النيويوريكيين ، بالإيست فيلدج، حيث يقوّم الجمهور أداء الشعراء مثل قضاة الأوليمپ، أصبحت قراءات الشعر ركنا اساسياً فى المشهد الثقافى الأمريكى.

ويذكر «تقويم الشعر» حوالى مائة وخمسين مكاناً فى منطقة نيويورك وحدها تعقد فيها «عروض» شعرية . وفى مكتبة « إليوت باى بوك كومبانى » فى سياتل ، تنظم ٦٠ امسية قراءة فى السنة، بعضها يحضره عدد من المستمعين لا يتجاوز أصابع اليد، والبعض الآخر يجتذب المئات إلى المكتبة . وفى يناير، نظمت محطة الإذاعة العامة WNYC-FM بالاشتراك مع مركز أونتربرج للشعر، بجمعية الشبيبة المسيحية، فرع الشارع الثانى والتسعين، سلسلة قراءات شعرية امتدت ١٣ أسبوعاً وأذيعت من جميع محطات الإذاعة العامة فى شتى أنحاء الولايات المتحدة.

ويجتمع آلاف الشعراء ، بعضهم له كتب منشورة ، وغالبيتهم من

«شعراء الدولاب»، كما يعترفون أنفسهم ، وكثيرون منهم مدرسو ثانوية وطلابهم - يجتمعون فى ستانهوب ، بنيو جرسى، كل عامين من أجل مهرجان جيرالدين دودج Dodge الشعرى : قراءة ثلاثة أيام، ومحترفات شعرية واستقبالات يحضرها شعراء من أمثال أدريين **ريتش** ، **وجارى سنايدر** ، **وروبرت بلاى، وروبرت هاسى** . وقد حضر فى الليلة الأولى ، التى قرأت فيها **نعومى شهاب** قصائدها، حوالى ٥٠٠ مستمع محبّ للشعر فى ليلة ممطرة ويقول **دافيد براذر** ، ٢٧ سنة، رئيس تحرير مجلة شعر صغيرة ، إنه أتى إلى المهرجان من «وست فرجينيا» ، ليستمع إلى الشعراء ويبحث عن أصوات جديدة ، «لقد ولّت أيام **إميلى ديكنسون** . فلا يستطيع المرء مجرد الاحتفاظ بعمله مكدّساً فى دولاب . فإذا لم تخرجه للجمهور، لن يفعل شيئاً» وتعتقد **ويلما أكرى** ، المدرسة التى حضرت مع الناشر الشاب، أن لقاءها بالشعراء الذين تدرس أعمالهم يجعلهم «حقيقيين أكثر» وقد كون كلاهما «مجموعة أداء شعرى» فى منطقتهم نظمت أربعة عروض فى شهرها الأول مؤكدة إقبال الجمهور على الكلمة المنطوقة.

وتقول **كاترين كوتش** ، وهى مدرسة حضانة تصف نفسها بأنها «شاعرة خاصة»، إنها بدأت تحضر القراءات الشعرية بعد أن حضرت ابنتها مهرجان «قرية واترلو» كطالبة ثانوية . وقالت **كوتش** إنها سافرت فيما حول البلد فى عطلة فى الصيف الماضى ووجدت أن المناخ الإبداعى الذى كانت تعرف أنه نما فى جرينيتش فيلدج فى الستينات قد انتشر . «إنه الآن مناخ إقليمى، فأينما ذهبت ، حتى فى البلدات الصغيرة، وجدت لوحات إعلان عن قراءات شعرية»

وقد جاءت **سيلفا ريكر** ، مديرة العمليات التجارية بإحدى شركات بيركلى ، كاليفورنيا، إلى المهرجان نفسه بعد أن وصفه صديق لها بأنه «وود ستوك الشعر» وقالت إن اهتمامها بالشعر نما بعد أن أنشد صديق لها فى كاليفورنيا قصيدة **روبرت فروست** «الكلب الأكبر» بينما كانا يشاهدان الجوزاء فى السماء ذات ليلة، وقد تصادفت قراءة القصيدة مع حدوث شىء من البعث السيكلوجى بالنسبة لها. «لقد أصبحت بلا زوج، وتفتح العالم من جديد والآن هناك هذا الوله كله حيث أكتب الشعر أثناء العمل . وقد نتوقف فى مكاتب بعضنا الآخر وننشد الشعر فى منتصف يوم العمل ».

وتقول **ديانا جين شيمو** ، التى كتبت تحقيقاً مصوراً سجّلت فيه أهم أحداث مهرجان قرية وولترلو ، إن الشعراء والمحررين والناشرين يعزون الاهتمام بشعر الأداء إلى موسيقى «الراب» وشرائط الفيديو الموسيقية. وفى الواقع ، يبدو أن بعض الشعر الجديد الذى يؤدى يتجاهل الحدود المراوغة بين الأدب والموسيقى وبين التسلية والفن - وهو التمييز الذى يجعل الشعراء الأكثر تقليدية يتفجرون غضباً.

ولا غرو أن **سيكو سوندياتا** ، الذى ظهرت أعماله لأول مرة فى محلات أسطوانات الموسيقى ، وطبعت فى انثولوجيا «مقهى الشعراء النيويوريكيين ، قد حظى بأحرّ استقبال فى أولى ليالى المهرجان. ويقدم شعره شرائح من حياة المدينة يتغنّى بها بين وصلات موسيقية ممتدّة.

وقال أحد الكتاب «هذا ليس شعراً» بينما كان **سونديانا** يتغنى بمقطع «Ain't it Funky» مرة بعد الأخرى . كيف يبدو هذا الكلام على الصفحة المكتوبة ؛ لا يمكن أن يكتب . وقد زاد استياء الشاعر الملاحظ عندما وقف المستمعون تحية **لسونديانا**.

وتقول الشاعرة **مارلين تشين** إن القراءات العامة هي «الوسيلة الوحيدة للخروج بشعرنا إلى العالم»، وقالت إنها غيرّت شعرها منذ ١٩٨٧ . فقد كان شعرها قبل ذلك أهدأ . فلم تفكّر في الصوت . أما الآن فهي «تكتب للصوت».

الأصوات الشعرية المختلفة

كان في وسع القارئ منذ جيل مضى أن يتصفح «أنثولوجيا نيو بوكيت للشعر الأمريكي» بصورها الفوتوغرافية **لروبرت فروست وإزرا باوند** ، فيعرف على وجه الدقة من الذي كان ينتمي لذخيرة الشعر الأمريكي. ولكن لم تعد هناك أنثولوجيا واحدة، بل حشد من الأنثولوجيات، المخصصة للشاعرات اللاتي يدعون لقضايا المرأة والشعراء الأمريكيين ـ الأفريقيين والشعراء الشواذ والشاعرات السحاقيات، تزحم رفوف المكتبات . إن الشعر الأمريكي اليوم مؤلف من مجموعات مختلفة ومنعزلة تتنافس على السلطة ـ الشكلانيون الجدد والسورياليون وشعراء اللغة وشعراء الكلمة المنطوقة .

ولم يحدث من قبل أن بدأ الشعر الأمريكي في مثل هذه الحالة من الحيوية والعافية. ولم ينشر من قبل مثل هذا العدد من الكتب الشعرية ـ ٢٠٠ مجموعة شعرية في ١٩٩٣ وحدها . وهناك شعر في الباصات وعربات مترو الأنفاق في مدينة نيويورك، يكتب على لوحات تحت رعاية جمعية أمريكا للشعر ـ ويتعرض ٥ ملايين شخص في اليوم **لإلزابيث بيشوب وروبرت فروست** . وقد وزعت نسخ مجانية من أنثولوجيا شعرية حررتها **جوويل كونارو** باسم «ستة شعراء أمريكيين» على مئات الفنادق والنزُل في شتى أنحاء أمريكا ـ كما توزع التوراة على هذه الأماكن بالمجاني.

وتعزو **دينيشيا سميث** إحياء الشعر هذا إلى «إضفاء الديمقراطية» على الأدب الأمريكي . ففي ١٩٦٠، كان هناك أقل من ١٢ برنامجا للكتابة الإبداعية للدراسات العليا في الجامعات . والآن يوجد حوالي ٢٣٠. وفي الخريف الماضي أعلنت سلسلة مكتبات «بارنس أند نوبل» أن مبيعات الشعر ارتفعت بنسبة مائة في المائة . ولكن إحياء الشعر ، لا يجري تنفيذه في جانب كبير منه من خلال بيع الطبعات الفاخرة ـ وعلى أية حال ، فإن مبيعات كتب الشعر ضعيفة بالنسبة لتلك الشركات القليلة التي لا تزال تنشره. ولكن انتفاضة الشعر تتحقق في مجلات صغيرة، وفي المطابع الصغيرة ، وفي الأسطوانات «المحبكة»(السي ديسي)، وعلى شبكة «Internet» الكمبيوترية ، وشبكات التليفزيون الكابلية. وتقول **دينيشيا سميث** إن التكنولوجيا نفسها التي تتهم بإنهاء التعلم قد جعلت الشعر شكلا جماهيريا . فشرائط الفيديو التي تنيعها محطة Mtv تنشر «الكلمة المنطوقة» . كما أن الكمبيوتر يسّهل على المطابع الصغيرة إنتاج كتب رخيصة وإصدار مجلات صغيرة . وبعض هذه المجلات تدبس صفحاتها ببساطة ، وبعضها يختفي بعد صدور عدد واحد أو عددين . ولكن الشعر يظهر فجأة هناك.

وبطبيعة الحال ، هناك من لا يعتقد أن هذا شعر على الإطلاق .

وقد وصف الشاعر **جوناثان جالاسى** رئيس تحرير دار النشر Farrar, Straus & Giroux ، والرئيس الجديد لأكاديمية الشعراء الأمريكيين هذه الموجة الجديدة للشعر المنطوق بأنها أشبه بـ «كاريوكى الكلمة المكتوبة» [٣] ويرى بعض النقاد أن شعراء «الكلمة المنطوقة يمثلون جزءاً من مجموعة من الغوغاء النظامين المدّعين الذين يتحدّون فكرة نبيلة عن الشعر بوصفه شكلاً مكتوباً بصفة أساسية.

وتقول **هيلين فندلر** Vendler، الناقدة والأستاذة بجامعة هارفارد، «لا أعطى اسم «الشعر» المشرّف للبدائى وغير المصقول. إن كلمة شعر هى شىء نحتفظ به للإنجاز . وأنا أميز بين النظم والشعر على أعلى المستويات» .

وتقوم **فندلر** والبروفسور **هارولد بلوم** ، بجامعة ييل Yale، منذ سنوات بدور الحرس الرئيسيين لبوابة مؤسسة الشعر الأمريكى . وكان أفضل نقاد الشعر فيما قبلهما من الشعراء أنفسهم ، مثل **راندال جاريل** ، **وجون كرو رانسوم** ، **والين تيت** . ولكن **فندلر** **وبلوم** منذ جيل تقريباً حتى الآن ، قد ساعدا من خلال مراجعاتهما ، فى تحديد من الذى يُسمح له من الشعراء بدخول المؤسسة ـ ومن الذى يبقى خارجها.

وتتميز كتابة **فندلر** بأسلوبها الواضح الخالى من المصطلحات الأكاديمية . وقد لعبت دوراً أساسياً فى المسار المهنى لعدة شعراء، ومن بينهم الشاعرة السوداء المتوجة لعام ١٩٩٥، **ريتا دوف** . وفى ١٩٨٩، كتبت **فندلر** مراجعة مقرظة فى مجلة «ذى نيويوركر» عن شاعرة شابة، **لوسى بروك ـ بروبدو** ـ وقالت بصراحة إنها ساعدتها فى أن تحصل على وظيفة بجامعة هارفارد. ومنذ ذلك الحين، تتعرض الناقدة لانتقادات الشعراء الغيورين، ولكن ليس فى وجهها. فالشاعر الشاب العاقل لا يستطيع أن يلغى **فندلر**. ولايزال الشعراء يتحدثون عن مراجعة **لفندلر** نشرتها مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس» سنة ١٩٩٠ وصفت فيها شعر الشاعرة **شارون أولدز**، ذائعة الصيت، بأنه «بورنوجرافى».

وهارولد بلوم، مثل **هيلين فندلر**، يتميز بولعه الفياض بالعمل، وقدرته على التذكر الكلى. وقد أثار مجلده الأخير «الذخيرة الغربية»، أو عيون الأدب الغربى، الذى يقع فى ٥٦٧ صفحة، موجة واسعة من تعليقات النقاد المختلفة، لما تضمنه من هجوم مقذع ضد دعاة الحركة النسائية والتمركز الأفريقى والتفكيكيين الذين اندسوا فى الأدب الغربى فى السنوات الأخيرة، والتأثير الخبيث، لما يسميه «مدرسة الاستياء» التى ينتمون إليها، على الشعر والنثر الأمريكيين. ويدقق الشعراء فى كتاب **بلوم** بحثاً عن أسمائهم. ومن بين أولئك الذين عمدهم فى «نبوءته القويمة» كان تلميذه السابق **جـ. د. ماكلاتشى**، رئيس تحرير «ذى ييل ريفيو». ويتمتع هذا الشاعر، وعمره تسعة وأربعون عاما، بعضوية مؤسسة الشعر، وبرغم أن النقاد قد قرظوا شعره، فقد أثار حصوله على جائزتى الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب وأكاديمية الشعراء الأمريكيين،علامة استفهام ولم تتردد الأوساط الثقافية فى اللمز بأن صديقيه **جيمس ميريل وجون هولاندر** عضوان بالأكاديميتين.

ومع ذلك، فإن عواقب الإبقاء خارج المؤسسة وخيمة بالنسبة لأى

شاعر. وتقول **جوديث جونسون**، وهى شاعرة وبروفسور للغة الإنجليزية ودراسات المرأة بجامعة ولاية نيويورك « إن هؤلاء الشعراء ما أن توافيهم المنية حتى تختفى أعمالهم . وتؤكد **جوديث جونسون** أن خطر الإبقاء على أية فئة أو جماعة خارج شبكات عصرهم القوية يتمثل فى تهميش أعمالهم.

إلا أن الشعراء الذين توزع كتبهم على نطاق واسع ليسوا من شعراء المؤسسة. ومن أكثر شعراء أمريكا توزيعاً وأوسعهم انتشاراً الشاعرة السوداء **مايا انجلو** وتقول الشاعرة **كاثا پوليت** «هناك انفصال بين الشعراء الذين يروجهم «الحكام المسنون» حقيقة والشعراء الذين يقرؤهم القارىء العادى بالفعل. إن الشعراء الأكاديميين يعانون من تقلص عدد القراء . وهذا يُصيب ناقدا مثل **هارولد بلوم** بالجنون! فهؤلاء الشعراء الآخرون جميعاً لديهم شىء ليقولوه . إنهم الشعراء الذين لهم أتباع حقيقيون».

ومع ذلك ، فلا تزال قطعان الشعراء المرفوضين تدق على البوابة، وقد دأبت مجموعة من شعراء قاع مانهاتن على التظاهر أمام مبنى مجلة «ذى نيو يوركر» التى رفضت قصائد لهم لمدة عامين.

وذات يوم قاد المظاهرة شاعر ملتح يسمى نفسه «**سبارو**» أو «**العصفور**» فقط ،وكان يحمل لافتات كتب عليها «شعر نيويوركر - التثاؤب الفارغ بين المعنى » وذى نيويوركر - ظالمة لشعراء قاع المدينة».

وبعد بضعة أيام، قبلت محررة الشعر بالمجلة قصيدة من قصائد **سبارو** التى قدّمها من قبل. وتقول **اليس كوين** إنها اعجبت **بسبارو** الذى ربطته بتقاليد الشعراء «البيت» ثم نشرت بعد ذلك قصيدة لشاعرة سوداء ، **سافاير** ، باسم «شىء برّى» تقمصت فيها شخصية أحد الجناة فى حادث اغتصاب شهير وقع فى حديقة «السنترال بارك» فى مانهاتن ، وتنسب المحررة شعر **سافاير** إلى تقاليد شعر وموسيقى «الراپ» Rap.

ويعتقد بعض النقاد أن أغانى «الراپ» هى شعر عصرنا. فهناك «راپيّون» مثل **كيرتس بلو** ، يكتبون أغانيهم فى مقاطع **وآيس كيوب** (مكعب الثلج)، **وسكار فيس** (ذو الوجه الشائه) يتغنيان بصيغ حديثة من القصائد الغنائية الهومرية وحكايات الحب البطولية والرجال فى الحرب. ويقول **هيوستون بيكر**، بروفسور الأدب الإنجليزى بجامعة **بنسلفانيا** ، فى كتابه «دراسات سوداء ، الراپ والأكاديمية» : « نحن نتأمل دالة المحو القانونية ، لا فى محاولة للاضطلاع بدور ظاهراتى آخر الزمن - ولكن لكى نبحث القوى العكسية والذكية للتحول الرمزى الذى يمتلكه الأمريكيون - الأفريقيون» وفى كتابه (أفضل الشعر الأمريكى عام ١٩٨٩) كتب **دونالد هول** يقول.. إن ما يُزدرى اليوم يُكرس غدا» ففى العشرينيات، كان **توماس هاردى** الشاعر المكرس ، وكان **ت س . إليوت** الشاعر المتطفل ، وفى ١٩٢٢، وصفت مجلة «تايم» قصيدة «الأرض الخراب» بأنها «أكذوبة» وبعد ذلك بثلاثين عاما ، طبعت المجلة نفسها صورة **إليوت** على غلافها . وفى عام ١٩٢٨ ، أعلن ناقد الشعر **إدموند ويلسون** أن الشعر الأمريكى كان فى حالة «ضعف مهين» وقد قال ذلك فى عصر **ماريان مور** ، **و ويليام كارلوس ويليامز** ، **وروبرت فروست** ، **ووالاس ستيفنس**.

وفى الخمسينيات كان **الين جينسبرج** اليهودى خارجاً على القانون فى ثقافة شعرية يهيمن عليها رجال بروتستانت . والآن يرأس **جينسبرج** قسم الشعر فى إحدى الجامعات، وقد باع مؤخرا أوراقه لجامعة ستانفورد لقاء مليون دولار. وقد أخذ الشعراء السود والإناث والآسيويون واللاتينيون يحصلون على جوائز الشعر الكبيرة. وفى العام الماضى ، فازت **ادريين ريتش** Adrienne Rich بزمالة مؤسسة مكارثر ، وتتعرض أكاديمية الشعراء الأمريكيين الآن لانتخاب مستشار لشغل المقعد الذى شغر بوفاة **جيمس ميريل** ، ومن بين المرشحين **أدريين ريتش** ، وشاعر الهيب ـ هوب **بول بيتى** ، الذى ينشد شعره فى «مقهى الشعراء النيويوريكيين»، وله الآن مجموعتان شعريتان ، أصدرتهما دار النشر الكبرى «بنجوين».

تقول **هيلين فندلر** إن هناك عرضا دائما لجماعات جديدة تصل إلى المستوى التعليمى للشعر الراسخ . ولكنها تتساءل.. فهل هذا يعنى أن هناك إحياء للشعر؟ إحياء لماذا؟. وترد على التساؤل .. لقد كانت الولايات المتحدة أفضل منتج للشعر فى العالم الذى يتحدث باللغة الإنجليزية منذ انفجار الحداثية بعد الحرب العالمية الثانية، وكان الاعتراف بالشعر الأمريكى على مستوى العالم ولم يحدث ارتداد على الإطلاق.

ومع ذلك تحذر **هيلين فندلر** من أن النقاد ليسوا هم الذين يحددون المعيار الأساسى. «فالمعيار الأساسى لا يصنعه أحد فيما عدا الشعراء أنفسهم» وتضيف «بعد أن يتوقف الضجيج والصياح بمدة طويلة من الذى يتذكر مراجعة واحدة **لشيلى** أو **بايرون** أو **والاس ستيفنس**؟.

كنت أعتزم حينما شرعت فى كتابة هذه الرسالة، بعد قراءة مقال **دينيشيا سميث** أن أتخذ من المقال نقطة انطلاق لتقديم شعراء «الكلمة المنطوقة»، وإلقاء الضوء على ظروف ظهورهم مؤخرا بوصفهم موجة شعرية جديدة حظيت باهتمام عدد قليل من النقاد، وإقبال جماهيرى كبير لم تعرفه القراءات الشعرية من قبل، برغم أن «مقهى الشعراء النيويوريكيين» قد مضى على افتتاحه حوالى عقدين. ولكن يبدو أن المعلومات التى ساقتها الكاتبة قد استهوتنى ، وخاصة فيما يتعلق بالتوتر التقليدى الذى يسود العلاقة بين الشعراء الأكاديميين أو سدنة معبد أبوللو، لأن الشعراء المعنيين ليسوا أكاديميين بالمعنى المدرسى، وبين الشعراء الصعاليك والمتمردين والخارجين على القانون ، فاسترسلت فى نقل الصورة بتفاصيلها فى معظم الأحيان حتى تجاوز السيل الزبى فلم أجد مكانا يكفى لتقديم شعراء «المقهى» الشهير ونماذج من شعرهم . وإن كنت بصراحة أشك فى أنى ربما قررت بعقلى الباطن منذ البداية أن تقديم هذا الموضوع بصورة مرضية يحتاج إلى مزيد من الوقت.

هوامش

(١) نشر المقال في المجلة الأسبوعية لصحيفة نيويورك تايمز، عدد ١٩ فبراير، ١٩٩٥.

(٢) يلاحظ هجاء الكلمة غير السليم عن عمد، فهي تدمج صفة النيويوركي والبورتوريكي في كلمة واحدة.

(٣) تقليد يابانى ظهر فى الثمانينيات، فيما أعتقد، حيث يغنى جمهور الملاهى أغانى معينة تسمع موسيقاها المسجلة فقط، بينما تعرض كلماتها على شاشة.

صبرى حافظ

«الرجل الذى»

وهاجس إعادة تأسيس الأبجدية المسرحية

أسعدنى الحظ برؤية العرض المسرحى الجميل (الرجل الذى The Man Who) الذى قدمه **بيتر بروك** على المسرح القومى الملكى بلندن مؤخرا، بالرغم من أن جميع تذاكر العروض الثمانية عشرة التى قرر **بيتر بروك** تقديمها على هذا المسرح قد بيعت قبل بداية العرض الأول بزمن غير قصير. وليس هذا الأمر بغريب على **بيتر بروك** الذى يعد واحدا من أبرز مخرجى المسرح الإنجليزى وأكثرهم خصوبة وإبداعا، بل ويعتبر أحد أكثر مخرجى العالم تجريبا وتجديدا ومغامرة مع جماليات العمل المسرحى وقوانينه. لذلك ليس هذا الأمر بغريب فى أكثر من مستوى. ليس بغريب أن تباع كل تذاكر مسرحية **لبيتر بروك** قبل بدء عرضها، لأن الرجل استطاع أن يبلور لنفسه أسلوبا إخراجيا متميزا يستقطب اهتمام عشاق المسرح الجاد، وأن يجعل التجديد والتجريب المستمرين علامة مميزة على عمله المسرحى. وليس غريبا أن يقصر تقديم مسرحيته فى لندن على عدد محدود من العروض لأن **بيتر بروك** كان من أول الذين رفضوا تحويل المسرح إلى مؤسسة تجارية تعتمد على تقديم العرض الناجح مئات المرات حتى يتحول بين يدى الممثلين والجمهور معا إلى ما يدعوه **بروك** نفسه فى كتابه الرائد (المساحة الخالية) بالمسرح المميت. وليس غريبا أن تنفد تذاكر العروض جميعا قبل بدء أولها، لأن هذه هى المرة الأولى التى يقدم فيها **بيتر بروك** عرضا مسرحيا على خشبة المسرح القومى الإنجليزى العتيد، وهى أيضا المرة الأولى التى يأتى فيها بأحد عروضه إلى لندن منذ سنوات عديدة. فقد ترك الرجل بريطانيا قبل زمن طويل، واستقر به المقام فى باريس التى جعلها مقرا لعمله المسرحى، ولتجاريه الجديدة فى العرض وفنون الفرجة، لأنه إذا كان

بــروك ينأى بنفسـه عن المسرح التجارى، فإنه ينأى بتجاربه الجيدة كذلك عن المسرح المكرس والرسمى والمستقر. ولذلك فإنه، حينما جاء بفرقته إلى المسرح القومى، أصر على عرض مسرحيته فى «مسرح كوتسلو» التجريبى الصغير، بدلا من عرضها فى أى من مسرحى المسرح القومى الكبيرين «أوليڤييه» أو «ليتيلتون».

•

وتنتمى هذه التجربة المسرحية الجديدة لبيتر بروك إلى تجربة أخرى مماثلة له شاهدتها فى لندن قبل ما يقرب من عشرين عاما بعنوان (قبيلة الإك The Ik). لأن كلا من هاتين المسرحيتين تعتمد على نص لم يكتب للمسـرح، وليس من النصوص التى تتحول عادة إلى مسرحيات. فهذه المسرحية تعتمد على دراسة لأستاذ طب الأمراض العصبية أوليڤر ساكس Oliver Sacks بعنوان (الرجل الذى حسب زوجته قبعة The Man who Mis-took His wife for a Hat) عن بعض حالات الفصام العصبى المتعلقة بحاسة البصر وكيفية ترجمة المخ لما تراه العين، والمشاكل التى تنجم عن أى خلل فى هذه العملية المعقدة. كما كانت مسرحية (قبيلة الإك) تعتمد على دراسة أنثروبولوجية لعالم الاجتماع والأنثروبولوجيا كولن تيرنبول بعنوان (أناس الجبل The Mountain People) عن قبيلة أوغندية بدائية تعيش على الصيد رحّلتها السلطات البريطانية من موطنها فى الغابة الجبلية ووطنتها فى واد زراعى متوقعة منها أن تتحول بين يوم وليلة إلى الزراعة، وأن تقطع فى أيام رحلة مع التطور استغرقت عدة قرون فى مجتمعات عديدة. والواقع أن الفرق بين معالجة بيتر بروك لكل تجربة من التجربتين، بل وبين تغاير الاختيارين يدل على بعض التحولات الجذرية التى انتابت تجربته المسرحية، ولكنه يشير فى الوقت نفسه إلى عناصر مشتركة بين التجربتين. فثمة عناصر ثابتة وأخرى متحولة فى تجارب بيتر بروك التى يمتد عبرها خيط من القواسم الأساسية المشتركة، ولكن كل تجربة منها تحاول أن تكون لها خصوصيتها ومغامرتها المتفردة وأسئلتها المسرحية المتميزة. وأهم القواسم المشتركة بين تجاربه المسرحية المختلفة والذى يتجلى فى هذه المسرحية الجديدة بوضوح هو هاجس إعادة تأسيس الأبجدية المسرحية وتمحيص كل مفردة من مفردات العرض المسرحى. أما التحول الأساسى الذى تجسده فهو التحول من الاهتمام بالعناصر اللغوية والصوتية فى التجربة المسرحية إلى عناصرها البصرية والضوئية.

وقبل تناول العمل المسرحى الشيق الذى قدمه لنا بيتر بروك لابد من كلمة سريعة عن مؤلف الكتاب الذى أخذ عنه عمله وعن كتابه. فقد ولد أوليڤر ساكس فى لندن وبعد أن أكمل تعليمه الثانوى بها ألحق بجامعة أكسفورد العريقة حيث درس الطب بها، وتخصص فى دراسة المخ والجهاز العصبى. ثم عمل باحثا فى مستشفى ميدلسيكس فى مجال كيمياء الجهاز العصبى والأمراض العصبية، ولكنه اتجه بعد ذلك إلى الطب العيادى حيث ركز عمله على حالات الصداع النصفى التى نشر عنها كتابه الأول (الصداع النصفى Migraine) والأمراض العقلية والاضطرابات السلوكية بين

الأطفال ورعاية من أصيبوا بالالتهابات الدماغية ومعاونتهم على التكيف بعد النقاهة من هذه الالتهابات الخطيرة التى وصفها فى كتابه (Awakening). ويعمل **ساكس** الآن أستاذا للحالات العيادية لأمراض الجهاز العصبى فى معهد ألبرت أينشتين فى نيويورك، وله عدة كتب أخرى منها (انتحال الأعذار A Leg to Stand On) و(رؤية الأصوات Seeing Voices) وأخيرا كتابه (الرجل الذى حسب زوجته قبعة) وهو الكتاب الذى أحاله عنوانه الطريف إلى واحد من أكثر الكتب توزيعا فى السنوات الأخيرة. ويقدم فى كتابه الناجح ذاك مجموعة من الحالات العيادية لعدد من المرضى الذين انفصمت عرى العلاقة بين البصر والمخ لديهم، ومن هنا حدث خلل فى عدد من قنوات الاتصال الإدراكية والسلوكية المترتبة على ذلك، ومن هذه الحالات حالة رجل حسب زوجته قبعة، فأخذته إلى طبيب العيون الذى لم يجد عيبا فى عينيه فحوله بالتالى إلى عيادة الدكتور **ساكس** الذى قدم حالته فى كتابه ذاك، ومن هنا كان العنوان.

وإذا كان بيتر بروك قد التقط كتاب (أناس الجبل) فى منتصف السبعينيات ليصوغ منه تجربة مسرحيته (قبيلة الإك) فى المرحلة التى كان مشغولا فيها بقضية اللغة فى المسرح، وبما إذا كان من الممكن توصيل تجربة درامية متكاملة لا تعتمد اللغة عنصرا أساسيا فيها. لأن الإك يتكلمون لغة خاصة بهم لا يفهمها غيرهم. ومع ذلك استطاع **كولن تيرنبول** عالم دراسات الإنسان أن يعيش بينهم وأن يتواصل معهم، وأن يدرس حياتهم وثقافتهم وتصوراتهم ويفهم دوافع سلوكهم، وحقيقة التغيرات التى انتابت بناء جهاز القيم لديهم عقب هذه النقلة الكبيرة والمزلزلة فى حياتهم. وقد اهتم **بروك** فى مسرحيته تلك بكيفية تواصل **كولن تيرنبول** معهم بقدر اهتمامه بما أحدثته تلك النقلة الكبيرة فى حياتهم ومدى تأثيرها على بنية العلاقات الاجتماعية والتصورات القيمية لديهم. وحاول أن يقدم هذا كله بدون لغة أو بالحد الأدنى من اللغة. فإن التقاطه لكتاب **أوليفر ساكس** فى التسعينيات يجيء بعد عدد من التجارب المسرحية المهمة التى بدأت بمسرحية للملحمة الهندية الكبيرة «المهابهاراتا»، واستمرت عبر تقديمه لعدد من الأعمال المسرحية الكلاسيكية بأسلوب جديد، ومنها تقديم شكسبير بالفرنسية للجمهور الإنجليزى، واهتم فيها بالدرجة الأولى بالعناصر البصرية والضوئية. وبعد أن أدرك عبر عدد من تجاربه المسرحية الشيقة أن اللغة عنصر مهم ولكنها عنصر واحد من بين العديد من العناصر الصائغة للعرض المسرحى، وخاصة الصورة والضوء والحركة، والتى يجب استقصاء دورها وتحديد حركية إسهامها فى الأثر الجمالى والدلالى للعمل المسرحى.

ولذلك فإن تجربته فى هذه المسرحية الجديدة (الرجل الذى) تستخدم اللغة الإنجليزية التى كانت لغة كل الحالات العيادية التى تعامل معها الدكتور **ساكس** فى عيادته والتى صاغ بها كتابه. فاللغة ليست هى عنصر التجريب هنا، ولكن الصورة هى مدار المغامرة المسرحية كلها، ومن هنا فإنه يثبت اللغة فى جميع الحالات ويلعب على تغاير الصور وتداخلها وتفاعلها، وعلى

تبادل الأدوار بين المرضى والأطباء فى سياق يخرج التجربة المسرحية من إطار التمثيل أو المحاكاة ليحيلها إلى نوع من الاستقصاء الشيق لأبعاد عملية الاتصال البصرية، وللعلاقة بين الصورة والصوت، وبينها وبين أدوات التعبير الحركى الأخرى وقنوات التلقى الإدراكية فى الوقت نفسه. ويجعل من هذا كله مجال البحث والاستقصاء فى هاجسه الدائم لإعادة تأسيس الأبجدية المسرحية وتمحيص كل مفردة من مفردات العمل المسرحى. ويستخدم **بروك** فى هذا المجال أعضاء فرقته الدولية التى تضم ممثلين من مختلف الثقافات والتقاليد المسرحية المتباينة من اليابان إلى إيران ومن مالى إلى بريطانيا، وقد وسع تعدد جنسيات الممثلين واختلاف ثقافتهم من أفق هذه التجربة المسرحية التى لم تعد قاصرة على ثقافة بعينها، وإنما تحولت إلى تجربة عابرة للثقافات تسعى إلى سبر أغوار القواسم المشتركة فى تجربة التواصل الإنسانية التى تتغير فيها الأدوار وتتبدل المراكز وتتباين المشارب والألوان، ولكن يظل ثمة جوهر إنسانى مشترك هو الإنسان الذى يعمل عقله وفق مجموعة من القواعد والتصورات، وأهم من هذا كله الافتراضات والمسلمات الضرورية التى لا سبيل للاتصال بين البشر بدون التسليم بها.

وتدور المسرحية كلها فى عيادة للأمراض العصبية، أو بالأحرى لنوع محدد منها هو ذلك الذى يتعلق بالروابط بين الصور المرئية والصور والتصورات العقلية. ويتكون المشهد من بعض المقاعد والمناضد الطبية البيضاء ومن جهاز لتصوير الفيديو وجهازين للتليفزيون مربوطين بدائرة مغلقة مع آلة التصوير. وقد اختار **بروك** أن يجسد فى مشهده نظريته عن المساحة الخالية، لأننا بإزاء مساحة واسعة بها أقل عدد من المقاعد والمناضد تعتمد ألوانها على اللونين الأبيض والأسود وحدهما، كل الأثاث أبيض، والأرض سوداء هى والأجهزة الأليكترونية. ويتسم التصميم فيها بالخطوط المستقيمة والفراغات، وكأن المقاعد والمناضد قد استحالت إلى تجريدات جمالية لمقاعد هى إطارات مربعات خالية تعكس تجريداتها طبيعة المغامرة التجريدية التى ينطوى عليها العمل كله، وهى مغامرة البحث فى الأطر والمجردات العقلية والتصورية كما سنرى من العمل كله. وتبدأ المسرحية بمشهد صامت يختبر فيه الطبيب مناطق معينة من دماغ مريضه بأداة كالإبرة الضخمة متصلة بجهاز طبى معقد، وكلما وضع طرف هذه الأبرة على منطقة من الدماغ ظهرت صورتها على الشاشة الصغيرة وأصدر المريض الاستجابة التى تتصل بهذه المنطقة سواء أكانت حركة أو ارتعاشة أو مجرد صوت أو حتى مفردة من المفردات. وهو مشهد يستهدف لفت انتباه المشاهد إلى أن المسرحية ليست إلا نوعا من الرحلة الاستكشافية بين خرائط الدماغ المعقدة، للتعرف على تلافيف المخ وتضاريسه.

ويتبع هذا المشهد مشهد آخر يؤكد فيه **بروك** أن التكرار مع المغايرة هو أحد وظائف البناء عنده، لأن الطبيب يطلب من المريض فيه أن يرسم دائرة على ورقة أمامه، وسرعان ما تظهر هذه الدائرة على الشاشتين الصغيرتين لنعرف أنه لا يرسم دائرة بالمعنى المفهوم من

هذا المصطلح كحلقة كاملة ومغلقة ونهـائيـة، وإنما يرسم نوعـا من الدائرة الحلزونية التى لا نهاية لها، والتى تتراكم فيها الدوائر واحدة فوق الأخرى ولكنها لا تنغلق أبدا ولا تكتمل. وهو مشهد لا يسجل فيه **بروك** إخفاق المريض فى تصور كمال الدائرة فحسب، ولكنه ينبه فيه مشاهده إلى تزامن عمليتين أساسيتين فى الوقت نفسه أولاهما هى عملية رسم الدائرة سواء أنجح المريض فى رسمها أو أخفق، وثانيتهما وهى ما تدور فى داخل المخ وبالتالى على الشاشة وهى العملية التى لا يمكن بدونها أى رسم. ويترجم هذا التكرار والتزامن فى صورة مرئية أمام المشاهدين مبدأ أساسيا من مبادئ العمليات الإدراكية والتصورية وهى ازدواجية أى عملية وتزامن هذه الازدواجية وتعقيدها فهى تتم فى الواقع وفى المخ معـا، وبدون هذا التزامن والترابط بين العمليتين لا يتحقق التصور أو الإدراك كما سنكتشف فى المشاهد التالية.

لأن المشاهد المتتالية فى هذه المسرحية تعتمد منهج البناء التراكمى والتصاعدى معا الذى يتوافق مع مسرحة دراسة علمية لعدد من الحالات العلاجية التى لا رابط بينها إلا المجال وحده، إذ تقدم لنا المسرحية عددا من المشاهد أو بالأحرى تعرض علينا عددا من الحالات المتتالية التى يحقق تراكمها الأثر المطلوب، ولكن ترتيب هذه الحالات يستهدف الكشف عن مختلف أبعاد هذه الرابطة المعقدة بين المرئى والمدرك، بالصورة التى يتحقق معها مسح المسرحية لخرائط المخ الداخلية فى هذا المضمار. لكن هذا المسح لا يستهدف بأى حال من الأحوال عرض دراسة **أوليفر ساكس** العملية على المسرح، أو تقديم استقصاءاته الطبية فى قالب بصرى ممتع وإن فعل هذين الأمرين بنجاح، ولكنه يتغيا سبر أغوار المسرح نفسه، وتقديم عمل مسرحى ممتع للعين ومثير للتفكير والتأمل معا. ومن هنا كان اختيار الحالات التى يعرضها من بين الحالات الكثيرة التى يتضمنها الكتاب على درجة كبيرة من الأهمية. لأن هذا الاختيار والترتيب الذى تتتابع به الحالات هو سبيل المخرج، وهو كاتب النص ومعده معا، إلى خلق قدر من التكامل بين الوحدات، ووحدة عضوية للعمل المسرحى كله، وهو أداة لخلق صلات باطنية بين مشاهد المسرحية المتعاقبة التى تبدو وكأنها مجموعة من الألعاب، أو المشاهد الأبيسودية التى لا رابط بينها، وهى صلات تتطلب من المشاهد جهدا تأويليا، أو بالأحرى تعليليا، كبيرا للكشف عن حقيقة شفرتها المعقدة وعن آليات هذه الشفرة المولدة للمعانى والدلالات.

فقد اختار **بروك** حالات تكشف عن آليات معينة فى العملية الإدراكية، وقدمها بدون أى تحليل أو تعليل أو حتى تعليق من الطبيب المعالج، لأنه يريد للفعل المسرحى البسيط المجرد وحده أن يوصل رسالة علمية معقدة، تظل ثاوية تحت الحدث ومضمرة فيه ولكنها لا تتكشف أبدا على سطحه. وأول الأفعال المسرحية التى يقدمها تستهدف سبر طبيعة العلاقة المعقدة بين الصورة الذهنية والواقع، ومدى مشروطية هذه الصورة الذهنية بعنصر الزمن، أو بإدراك التغيرات التى تغيب عن الإدراك لعلة أو لأخرى بسببه. فقد شاهدنا الطبيب

وهو يحاول أن يساعد مريضه على إدراك حقيقة مشروطية المعرفة بالزمن وتلقى المعلومات معا من خلال تجربة بسيطة هى إخفاء علبة زرقاء صغيرة تحت واحدة من علبتين كبيرتين أولاهما صفراء والأخرى حمراء. وقد استطاع المريض أن يدرك موقع العلبة الزرقاء، وأن يدرك قدرة مساعد الطبيب على معرفة مكانها مثله. ولكن حينما طلب الطبيب من مساعده الخروج، ثم غير مكان العلبة الزرقاء فوضعها تحت العلبة الحمراء بعدما كانت تحت العلبة الصفراء، وطلب منه العودة وسأله عن مكان العلبة الزرقاء، لم يستطع المريض أن يدرك أن مساعد الطبيب يعرف أن العلبة الزرقاء تحت العلبة الصفراء، وأن تغير مكانها الذى حدث فى زمن غيابه غائب هو الآخر عنه، وأصر المريض على أن المساعد لابد أن يعرف أن العلبة الزرقاء قد انتقلت الآن وأصبحت تحت العلبة *الحمراء وليس الصفراء* لأن هذه هى الحقيقة. لكنه عجز كلية أن يفهم أن إدراكنا للتغير قائم على معرفتنا به، أو أن الحقيقة مشروطة بالزمن، وأنه لابد من إجراء عملية تعليل مفصلة لسبب غياب العلبة من تحت العلبة الصفراء وظهورها تحت العلبة الحمراء، وأن العقل يقوم باستمرار بملء فراغات كثيرة وعديدة حتى تتسق إدراكاتنا مع الوقائع والمشاهدات.

ولكن هذه العمليات التعليلية والتحليلية للموقف تظل مضمرة فيه لأن **بروك** يقدم لنا مشاهد عارية من أى تعليل أو تحليل، وكأنها ألعاب أو ألغاز علينا أن ندرك وحدنا دلالاتها، وأن نربط بين هذه الدلالات. فالعملية التعليلية ذاتها هى مجال استقصاء المشهد التالى الذى يعرض فيه على مريضه مسألة حسابية بسيطة فى ظاهرها وهى أن هناك صبيا عمره اثنى عشر عاما يأكل كل يوم اثنتى عشرة زبيبة، وأن الطبيب نفسه يأكل كل يوم مئة وخمسًا وستين زبيبة، فما هو عمر الطبيب، فيجيب المريض على الفور: مئة وخمس وستون سنة. فيطلب منه الطبيب أن يلعب لعبة أخرى وهى أنه كلما رفع ذراعه على المريض أن يقول أى شىء يخطر على باله، لكن المريض سرعان ما يصيبه الملل بعد عدة مرات. وقبل الانتقال إلى المشهد التالى أود أن أقدم تعليلى لهذا المشهد الذى يجعل مسألة العلية ذاتها مجالا للبحث، فالروابط التى يملأ بها العقل الفراغات المطلوبة لا تخضع فحسب للمنطق العلى، والذى يفسر لنا لماذا يظن مساعد الطبيب أن العلبة الزرقاء لا تزال تحت الصفراء بينما انتقلت فى غيبته لتوضع تحت الحمراء، ولكنها تخضع كذلك لمنطق أوسع هو الذى يجعل الربط بين عدد حبات الزبيب التى يأكلها الفرد وعمره رباطاً عرضيا، فلا يمكن التعميم من مجرد تشابه عرضى يجعل عدد حبات الزبيب التى يأكلها الصبى مماثلا لعدد سنوات عمره. لأن معرفة استحالة حياة الإنسان حتى يبلغ عمره ١٦٥ سنة هى التى تنبهنا إلى عرضية هذا التوافق، وإلى أن محاولة إخضاعه للمنطق الرياضى تأتى بمغالطة منطقية وفقا لمنطق أكثر شمولا وأعمق دلالة من حسابية المنطق الرياضى الساذجة، وهو منطق الخبرة والمعرفة الإنسانية الأشمل.

وفق هذا المنطق يغير **بيتر بروك** الأدوار التى يلعبها الممثلون

بين مشهد وآخر فيصبح المريض طبيبا، والطبيب مساعدا، والمساعد مريضا، والطبيب مريضا، والمساعد طبيبا والمريض مساعدا وهكذا فى عملية مستمرة لتبادل الأدوار التى يؤكد العرض عبرها أن العناصر التى يبحثها فى العملية الإدراكية والعملية المسرحية معا هى عناصر عابرة للأدوار، لأنها تتصل بهاجس اساسى وإنسانى محض. ينطلق العمل عبره لطرح عدد من أسئلته الأساسية حول المسرح والإنسان. وتنتقل بنا المسرحية إلى عدد من المشاهد التى تتناول الجدل المعقد بين الجزئيات والكليات. أولها يتعلق بمريض العنوان الذى كانت له علاقة عاطفية وجنسية بامرأة فى ضواحى باريس ولما عاد إلى البيت حسب زوجته قبعة، ومن لا يحسب زوجته قبعة بعد مغامرة ساحرة مع امرأة جميلة، لكن مشكلة صاحبنا هذا أنه لم يعد يميز بين الرفض النفسى والرفض العضوى لها، وأن هذا الرفض فصم العلاقة بين العين والجزء الذى يترجم مرئياتها ويربطها بمستودع التذكر. ويبدأ الطبيب يجرى عليه عددا من الاختبارات التى يكرر فيها جملا عبثية بعينها من نوع بالأمس رأيت دبا يركب دراجة حتى تنمحى لديه الفوارق بين المعقول والمتذكر. أو من نوع أن يطلب منه أن يصف له ما يراه على شاشة جهاز التليفزيون الذى يعرض صورة لبحر، فيبدأ فى وصف جزئيات الصورة بشكل تفصيلى من تدرج الألوان إلى حركتها وكأننا بإزاء نوع من وصف **الان روب جرييه** الميكروسكوبى الدقيق، ولكنه لا يفلح فى الربط بين هذه الجزئيات وإحالتها إلى الصورة الكلية للبحر كما يختزنها مستودع الصور فى الدماغ.

وينتقل بنا بعد ذلك إلى مشهد يربط مسألة التذكر بالزمن، لأنه إذا ما غاب عنصر الزمن من عملية التشفير أوفك الشفرات المفسرة لمختلف الرسالات أدى ذلك إلى أشكال متعددة من الخلل. ويقدم لنا المشهد حالة مريض ثبت عنده الزمن عند عام ١٩٦٣ ولم يعد قادرا على تقبل أى شيء بعد ذلك التاريخ بما فى ذلك نموه هو نفسه لأنه يظن أنه لا يزال فى الثالثة والعشرين، وهذا هو عمره عام [illegible]، بالرغم من مضى ثلاثين عاما على هذا التاريخ.

ويتقصى لنا هذا المشهد اثر تثبيت عنصر الزمن أو العجز عن إدراك حتمية استمراره، ومدى تأثير ذلك على مجموعة متراكبة من العمليات التصورية والإدراكية والسلوكية معا. وينتقل بنا المشهد التالى إلى بحث عملية التداخل بين التصور المكانى وبين المكان نفسه، وأثر الحركة فى الصورة، وكيفية الفصل بين التصور المتزامن للجزئى والكلى فى آن واحد، وللخيالى والواقعى فى الوقت نفسه. فثمة مريض لا يستطيع أن يميز بين فردة قفاز حمراء ووردة حمراء، وآخر يتصور أن ذراعه اليسرى هى ذراع أمه، بينما يعانى ثالث من فقدان الذاكرة البصرى ولا يتذكر الأشياء إلا بشكل نغمى، فقد كان مدرسا للموسيقى. ويظن رابع أنه فقد ذراعه ولا يستطيع أن يحركها بالرغم من أنه يشعر بها، بل ويحركها إذا ما تصور أنها ذراعه الأخرى غير المشلولة ولكنه لا يقبل أبدا فكرة أنها سليمة.

وتواصل المسرحية استقصاءاتها لطبيعة التذكر وجولتها فى سراديب الذاكرة المعتمة، وكيف أن ثمة مناطق محددة فى المخ مسئولة عن أنواع

معينة من الذاكرة، فالذاكرة البصرية غير الذاكرة الصوتية أو النغمية، ولكن على هذه المناطق المتباينة أن تعمل فى تساوق وتزامن دقيقين، وبدون هذا يظل التذكر جزئيا أو ناقصا فى أحسن الحالات ومختلا فى أسوئها. وتقدم المسرحية واحدا من أطرف مشاهدها فى هذا المجال حينما يفقد أحد المرضى القدرة على رؤية جانب من جوانب المرئيات دون جانبها الآخر - ويسأله الطبيب أن يتصور نفسه فى ميدان الكونكورد - وهو الميدان الباريسى الشهير الذى تزينه المسلة المصرية العملاقة - متجها صوب كنيسة مادلين ويطلب منه أن يصف له ما يراه فيصف له بدقة جانبا واحدا من الميدان، ولا يستطيع أن يرى الجانب الآخر. وعندما يطلب منه الاستدارة ووصف ما يراه وهو متجه نحو نهر السين يصف له الجانب الآخر من الميدان بينما لا يستطيع أن يرى الجانب الأول الذى وصفه قبل لحظات. وبالرغم من أن الصورة كلها مستدعاة من الذاكرة إلا أن المريض لا يستطيع أن يمزج بين الصورتين فى صورة كلية واحدة، أو يتخيل تزامن الصورتين فى المكان، وإنما يحل واحدة مكان الأخرى بطريقة تلغى الأولى كلية. ويواصل التجربة نفسها مع المريض بشكل آخر ومن خلال حلاقة ذقنه، لأن المريض يحلق جانبا واحدا من ذقنه ويترك الآخر دون حلاقة، ولا يستطيع أن يرى الجانب غير المحلوق فى المرآة، وعندما يطلب منه الطبيب أن يستدير ليواجه شاشة التليفزيون ويشاهد نفسه عليها وقد صورته من الجانب غير المحلوق، لا يصدق أنه لم يحلق فقد فرغ على التو من عملية الحلاقة.

وتنتقل المسرحية بعد ذلك إلى طبيعة العمليات التى تشارك فى الحركة وفى الإحساس، وضرورة التزامن بين تصور الحركة والإتيان بها، سواء أكانت الحركة إرادية أو حتى مجرد لزمة من اللزمات شبه التلقائية، وتقدم حالة مريض لا يستطيع أن يحرك يدا أو ساقا إلا إذا ما قاد الحركة بعينيه، فما أن يغيب العضو المتحرك عن عينيه، ولا يستطيع أن يوجهه بهما، حتى يعجز عن تحريكه. بينما ينبثق مرض آخر من عكس هذه الحالة تماما لأنه يرى بعينى ذهنه الحركة قبل الإتيان بها، ويتوهم بذلك تحققها مادامت قد انطبعت على ذاكرته البصرية الحركية الداخلية، وتقدم لنا مجموعة المشاهد الحركية تلك دراستها للتشنجات واللزمات وغيرها من الحركات غير الإرادية كذلك، بطريقة تتحول معها إلى سياحة فى عالم الحلقات المفقودة بين العقل والجسم، وإلى استقصاء لأبعاد العلاقة المعقدة بينهما، وللمسارات المتعددة التى تمر بها الرسائل الحركية والعمليات المعقدة اللازمة لترجمتها إلى افعال وحركات مضبوطة، حتى ندرك من خلال تراكم تلك المشاهد أنه ليست ثمة عدات حركية، أو حركة اعتباطية لا تسيطر عليها شبكة كاملة من الرسائل ولا تصاغ من خلال مجموعة من الحيل والاستراتيجيات.

وتنتقل المسرحية بعد ذلك إلى عدة مشاهد تتناول مسألة الحلم والعلاقة المعقدة بينه وبين الواقع من جهة وبينه وبين مخزون ذكريات مرحلة الطفولة من جهة أخرى، وتقدم فى هذا المجال حالة مريض قام بقلب العلاقة بين الحلم والواقع. فمع أنه يعيش بالمستشفى إلا أنه يحلم بأنه يعيش فى البيت ويرى فى

الحلم أنه فى المستشفى، وحينما يصحو ويجد أنه لا يزال فى المستشفى، فإنه لا يصدق أنه استيقظ، بل أنه لا يزال يعيش فى هذا الحلم أو الكابوس، وأنه لا يزال فى حاجة إلى الاستيقاظ منه ليعيش حياته الحلمية فى البيت. ثم تواصل سبر العلاقة بين العقل واللغة وطبيعة استخداماته لها وتعامله معها، سواء أكان ذلك من خلال القراءات أو الحروف أو حتى الأنغام الموسيقية، وكيف تتشكل من خلال علاقاتها أبجدياتها المعقدة، وغير ذلك من الآليات الدقيقة للعمليات العقلية والإدراكية التى تعيد المسرحية تفكيكها والتعرف على نوعية البديهيات والافتراضات التى تنطوى عليها، والتى نادرا ما نفكر بها بهذا الشكل التفصيلى الدقيق. بالصورة التى تستحيل معها المسرحية إلى دراسة فى إعادة تأسيس وعينا بذواتنا وبالعالم من جديد، ودعوة للتفكير فى كل ما نأخذه على علاته، وبحث فى أبجدية اللغة الحركية وما تنطوى عليه كل تفصيلة من تفصيلاتها وكل مفردة من مفرداتها الإيمائية من عمليات عقلية معقدة، توشك أن تكون نوعا من الماراثون العقلى المجهد الذى نادرا ما نتوقف لنفكر فيه.

ومن وراء هذا كله نجد أن المسرحية هى فى حقيقة الأمر عملية تفكيك شيقة لأبجدية العمل المسرحى الحركية والضوئية تستحثنا على إعادة التفكير من جديد فى كل افتراضاتنا الثابتة عن الحركة والصورة وتكوين المشهد واستخدام الضوء والظل، أو هى استعارة مفصلة لما يدور فى خلفية عقل المخرج، أو بالأحرى لما يجب أن يدور فيه، وهو يفكر فى تصميم الحركة فى مسرحيته. فكل حركة أو سلسلة من الحركات تنطوى على مجموعة من الآليات المعقدة التى تشارك فى صياغتها، وفى تخليق دلالاتها، وتتحكم فى نوعية الاستجابة لها، وطبيعة تأويلها أو فك شفراتها. وكل حركة فى المسرح تنطوى هى الأخرى على مجموعة من الفجوات التى تتطلب منا أن نملأها باستمرار وتفترض فينا القدرة على أن نقوم بذلك بطريقة معينة تتسق مع الرسالة التى يريد العرض بلورتها، كل هذا يتم بطريقة متزامنة تأخذ بعين الاعتبار الكثير من هذه العناصر، ولا ينبغى لها أن تسلم بأى شىء بل عليها أن تطرح باستمرار أسئلتها حول البديهيات، وأن تمحص كل الافتراضات والمصادرات التى استنام المسرح إليها حتى فقدت دلالاتها وقدرتها على التوصيل والإبلاغ. وهاجس هذا البحث المستمر فى الأوليات هو الذى يمكّن **بيتر بروك** باستمرار من إعادة تأسيس ابجدية العمل المسرحى على أرض جديدة وقواعد جديدة يتفجر معها العرض بالحيوية والتوهج والطزاجة.

نجوى شلبى

آفاق جديدة

فى معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال

كانت هذه هى الدورة التاسعة والعشرون من معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال الذى يقام كل عام فى مدينة بولونيا الإيطالية، وقد اقيمت هذه الدورة فى الفترة من ٦ إلى ٩ ابريل لتقدم آخر ما وصلت إليه الاتجاهات العالمية فى ثقافة الطفل. وقد دعى لحضور هذه الدورة حشد كبير من المتخصصين بينهم ١٤٤١ ناشراً من ٧٣ دولة و أقيم المعرض على مساحة... ٢١ ألف متر مربع تضم تسع قاعات كبيرة خصصت منها خمس قاعات للناشرين الإيطاليين وخصصت



شعار المعرض

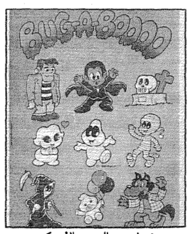
القاعات الأخرى للناشرين من باقى دول العالم. وإلى جانب عروض الكتب كانت هناك انشطة ثقافية أخرى، مثل معرض رسامى كتب الأطفال، والمقهى الخاص برسامى كتب الأطفال. ولما كانت البرازيل هى ضيف شرف هذه الدورة فقد خصص لأعمال فنانيها قسم خاص بهم.

ولو قدر لك أن تطوف هذه الأجنحة المختلفة على مدار أيام المعرض الأربعة لأمكنك الإحاطة بأحوال هذه الصناعة وفنونها وما فيها من تطور فى تقديم الأفكار والأشكال الفنية فى الدنيا كلها. ولاتزال الدول الصناعية تنتج كتبها على اختلاف أنواعها باحتراف وإحكام، وتعكس كتب هذه الدول ما تتمتع به من تنظيم للمعارف والمعلومات وكيفية تصنيفها ويسر استعادتها بالوسائل الحديثة

واستخدام التقنيات المقدمة فى إنتاج وإخراج الكتاب.

كان الوجود الأمريكى بارزا بشخصيات ديزنى الممثلة بحجم ضخم لشخصية ميكى فى مدخل المعرض، واستغلت هذه الشخصيات وغيرها مثل السوبر مان وشخصيات العنف فى كل أنواع النشر وكذلك الألعاب الترفيهية والأفلام والمجسمات الصغيرة. وبدا واضحا أن النجاح فى مجال النشر يتعلق بشكل أساسى بحجم رأس المال المستثمر فيه.

كانت البرازيل هذا العام ضيف شرف المعرض كما قلنا وكان شعار الجناح البرازيلى «المزج المشرق للألوان» Bright Blend of Colours وقد قدمت تطبيقا عمليا مميزا معبرًا بصدق عن روح البيئة البرازيلية والعادات والتقاليد والأساطير والرموز الشعبية مستفيدة من التقنيات الحديثة.


نموذج من الرسوم الأمريكى


السيدة الفاضلة سوزان مبارك وجائزة خاصة من المعرض

أما اليابان فقدمت مثلا يستفاد منه بالسعى لتقديم كتب فى كافة المجالات الحديثة، وقد تنوعت أساليب الرسوم اليابانية ما بين القديمة البديعة ورسوم أخرى رسمت بأسلوب متطور مؤسس على تفهم التراث اليابانى والشخصية اليابانية وذلك بجانب بعض الكتب التى تأثرت بالأساليب الأمريكية والأوروبية مقلدة لها، إلا أن الكتاب اليابانى المقدم للطفل يظل محتفظًا بتميزه وأسلوبه الشيق الجميل.

غير أن الدول الأفريقية ودول الشرق الأوسط تخلط بين الإبداع والفن والدعاية، وهو ما يلاحظ فى دول العالم الثالث الذى تغلب على كتبه المباشرة والسطحية وكذلك تدنى الأساليب التقنية فى تنفيذ المطبوعات.

أما الكتاب العربى للطفل فله أوضاع خاصة؛ فلم يشارك فى المعرض هذا العام سوى عدد محدود من الدول العربية مثلتها مؤسسات حكومية ودور نشر خاصة واتسمت المشاركة على العموم


نموذج من الرسوم اليابانية •



إحدى الكتب الفائزة بجائزة سوزان مبارك

بالقصور والفقر، بالرغم من الجهود المبذولة حاليا من بعض الدول.

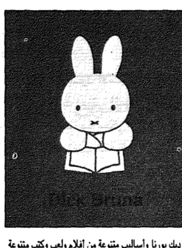
وكان للجهود الكبيرة التى تبذلهاالسيدة **سوزان مبارك** فى مجال الاهتمام بالطفل فى مصر من خلال جمعية الرعاية المتكاملة بتنظيمها لمسابقة سنوية فى أدب الأطفال ورصدها للجوائز تشجيعا للإبداع فى هذا المجال وبإضافتها عام ١٩٩١ مسابقة لرسامى كتب الأطفال، كان لكل هذه الجهود أثرها الكبير فى الاهتمام بشكل ومضمون الكتاب المخصص للأطفال، وكذلك اكتشاف عدد كبير من الكتاب والرسامين الذين يدفعون بدماء جديدة إلى هذا المجال الحيوى. وتمثل هذا التقدير فى دعوة إدارة المعرض هذا العالم لتكريم السيدة



إحدى الكتب العلمية الموسوعات

سوزان مبارك ومنحها جائزة خاصة وشهادة تكريم فى حفل خاص، وأشيد بجهودها وما تبذله فى مجال رعاية الطفل المصرى وقد تسلمْ السفير المصرى فى إيطاليا السيد **أحمد ابو الغيط** الجائزة نيابة عن السيدة سوزان مبارك فى احتفال رائع، والقيت كلمات التقدير من الهيئة المنظمة بجانب الاشادة بالحضارة المصرية والإشادة بالسيدة الفاضلة **سوزان مبارك** وإنجازاتها فى رعاية الأطفال فى مصر.

وقد صاحب الجناح المصرى الذى عرض الحديث من إنتاج الهيئة



ديك بورنا وأساليب متنوعة من أفلام ولعب وكتب متنوعة

المصرية العامة للكتاب والناشرين المصريين معرض لرسوم الفنانين المصريين الذين تقدموا بها لهذه الجائزة ونالت هذه الأعمال إعجاب المشاهدين لما تميزت به من طابع مميز فى الرؤية معبرة بشكل حميم عن روح الوجدان المصرى القديم والتراث الشعبى فى تشكيلات حديثة عصرية .

ومع دورتك فى الأجنحة المختلفة بالمعرض يتأكد مفهوم أن كتاب الطفل ليس محدودا بالقصص المصورة لحكايات القطط والأرانب؛ فهناك قسم خصص لرسوم الكتب العلمية (Non Fiction) وتتنوع موضوعات هذه الكتب لتغطى كل

المجالات التى يحتاجها الطفل فى تنمية ثقافته ومداركه وتصل بين عالمه وما حوله وتأخذ بيده لآفاق المستقبل. وجاءت الكتب المدرسية فى بلدان أوربا الغربية وأمريكا، مزودة برسوم بالغة الدقة عالية القيمة الفنية فى إطار شيق فائق الجمال خالٍ من التلقينية المباشرة والجافة والمملة فى مثيلاتها فى دول العالم الثالث. فكانت كتب الدول المتقدمة فى أوربا وأمريكا وكذلك اليابان ذات مستوى تقنىٍ عالٍ متميز؛ فالمطبوعات بذل فيها جهد واضح وطبعت بعدة لغات، مما ساهم فى جعلها صناعة قوية ومربحة أيضا، وجعل تأليف ورسم هذه الكتب مهنة ذات عائد مالى متميز مختلف عن النشر فى العالم العربى الذى لايزال ينشر الكتب بأعداد محدودة للغاية لاتتناسب مع عدد الأطفال قراء العربية.

معرض رسوم كتب الأطفال.

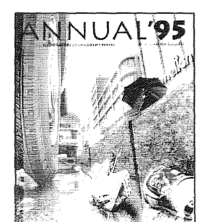
بالإضافة إلى معرض الكتب والإصدارات الحديثة وكذلك المطبوعات الخاصة بالأطفال، صاحب المعرض قسم خاص لرسوم كتب الأطفال، وقد توسط هذا الجناح مدخل المعرض وانقسم إلى قسمين: رسوم الكتب المؤلفة "FICTION" والرسوم الخاصة بالكتب العلمية"Non Fiction".

وكانت تلك الأعمال الفنية المعروضة لثمانية وثمانين رساما، وتلك الأعمال هى نتيجة اختيار مدقق من لجنة تحكيم مكونة من فنانين وناشرين يمثلون المذاهب الفنية والثقافات المتنوعة. والأعمال المعروضة هى اختيار من ١٠٧٣ عملا تقدم بها رسامو ستة وستين دولة. وصاحب المعرض أيضا كالمعتاد إصدار لكتالوجين ملونين للأعمال المختارة، وقد صمم الغلاف الخاص بكتالوج الكتب المؤلفة الرسام **جورج مولر** الفائز بجائزة أندرسون لعام ١٩٩٤ أما غلاف الكتالوج الخاص برسوم الكتب العلمية فكان من تصميم الرسام **برونو لينور ماند** الفرنسى. وسوف تنتقل هذه الرسوم لتعرض فى متحف أيتاباشى للفنون باليابان.

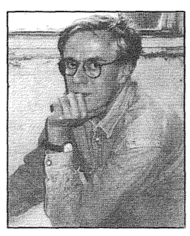
مقهى رسامى كتب الأطفال

نظمت إدارة المعرض ومؤسسة جاليمار الفرنسية لقاءات بين الفنانين والكتاب من خلال مقهى رسامى كتب الأطفال الذى صمم على شكل مدرج فى وسط معرض الرسوم وشارك فى تزيين الحائط الرسامون المشاركون برسومهم الجذابة الطريفة وأشرفت على المقهى **مونيكا نوفليز** من اليونيسيف. فكان هناك لقاء مع **چورج مولر** الفائز بجائزة أندرسون وجموع من رسامى كتب الأطفال من انحاء العالم لتبادل الأفكار والتزود بالخبرات الخاصة، وبعد ذلك كان هناك حفل نظم بالتعاون بين المؤسسة الفرنسية وإدارة المعرض. وتمت يوم الجمعة ٧ أبريل لقاءات ممثلى الدول مع ضيف شرف المعرض هذا العام البرازيل ولقاء بين الناشرين والفنانين والكتاب، وكذلك خصص جزء من معرض الرسامين لرسامى البرازيل الذين بلغ عددهم ٣٢ رسامًا ونظم لقاء مع المؤلف **توم انجير**، وفى يوم السبت ٨ أبريل كان نشاط المقهى ورشة عمل للوسائط المتنوعة الحديثة لمنتج ثقافى للطفل من كتاب وبرامج تلفزيون ولعب إلكترونية ومجسمات..الخ.

وأقيم فى يوم افتتاح المعرض حفل استقبال وزعت فيه الجوائز



غلاف كتاب fiction


جورج مولر



غلاف الكتالوج

الشخصية والميداليات على الفائزين بأحسن رسوم.

ومع كل ما تقدم لاتزال هناك أبواب كثيرة فى مجال كتب الأطفال لم يطرقها النشر العربى بعد، ولايزال هذا الميدان مفتوحا للابتكارات الخلاقة والأشكال غير النمطية والتجارب الإبداعية وثمرات الجهود الجادة؛ وبلادنا تحتاج إلى ما هو أبعد من كتب تحقق نجاحا تجاريا وربحا سريعا لناشريها. فنحن نحتاج أن ننشط ونطور كتاب الطفل ونرفع من مستوى ما يعالجه من أفكار وموضوعات ونواكب التحديث الذى يمر به العالم فى كافة المجالات ويجب أن تفتح عيون المبدعين والناشرين على آفاق جديدة مما يساعد على تجاوز المستوى الحالى لما هو أرقى وأفضل. فلا ترجى فائدة من نشر كتب مصورة بأسلوب لايحمل أثرًا من الطابع الإنسانى المحلى للبلد الذى أنتج فيه ونحن نتظر أن نرى كتابًا تتضح فيه الهوية الثقافية لبلادنا مصورة بلغة بصرية أصيلة تحمل روحًا مميزة وتحقق ما يحتاجه الطفل فى بلادنا من كتب متنوعة غير قصصية "Non fiction مثل:كتب المعلومات العامة والأطالس والرسوم العلمية والتوثيقية والتاريخ الإنسانى والتعرف على الحضارات الأخرى، وكذلك كتاب لطفل ما قبل المدرسة والاهتمام بشكل الكتاب من حيث الإخراج والرسوم المتقنة وكذلك استخدام تقنيات متقدمة فى الطباعة من أوراق مناسبة وأحبار ووسائل تجهيز «فصل ألوان - جمع إلكترونى.. إلخ» لنقدم لطفلنا كتابا متميزاً من حيث الشكل والمضمون

لقد كان معرض بولونيا نقطة لقاء واحتكاك وتعارف بين المهتمين بإنتاج كتاب للطفل فى العالم. ونأمل فى دوراته القادمة أن تكون هناك مشاركة متميزة أكثر لكتاب مصرى يحمل هوية خاصة وطباعة جيدة ومظهراً جذابا وشيقاً فى عرضه وإخراجه.

أصدقاء إبداع

الشعر:

أمام الكتابات الكثيرة التى تصلنا على أنها (قصائد) ، نجد أنفسنا مضطرين إلى تكرار ما سبق لنا أن أكدناه هنا مرارا؛ من أنه ليس على من يريد أن يكون شاعرا إلا أن يتقن لغته أولا، فإذا أراد أن يكتب شعرا موزونا فعليه ثانيا أن يتقن الوزن؛ ودعنا الآن من المشكلات التى تثيرها قصيدة النثر، والخطورة التى تترتب على اتخاذها منطلقا للكتابة - من قبيل الاستسهال - قبل أن تتاح للشاعر معرفة حقيقية بالشعر الموزون.

ولا نعتقد أن هناك عقبة تذكر فى وجه من يريد أن يتقن أدواته من الشعراء فلم يبق إلا الكسل وعدم الشعور بالجدية والاستخفاف بالشعر وغير ذلك من أمراض الكتابة الإبداعية التى انتشرت عدواها هذه الأيام. وإلا فما الذى يجعل أحد الأصدقاء يرسل إلينا بقصيدة عنوانها (حلم علي حد السيف)، فلا نكاد نفرح باستقامة اللغة والوزن فى بدايتها، حتى تصدمنا الكسور والأخطاء بعد سطور قلائل؟!

وليست (قصيدة) هذا الصديق (**شريف حسن عبدالمنعم**) إلا أنموذجا لكثير غيرها، فمن قصيدة تدعى لنفسها الشكل التقليدى (العمودى) على الرغم من عجزها عن إقامة الوزن فى كل سطر تقريبا، إلى قصيدة تتخذ لنفسها شكل الشعر الحر، على الرغم من أن خطها من (الحرية) يكاد ينحصر فى حرية تحطيم اللغة وإفساد الوزن! ولا نجد فى مواجهة هذه الكتابات إلا التشديد من جديد على أن الشاعر الحقيقى هو الذى يتعود على محاسبة الذات منذ أول كلمة يخطها فى أول قصيدة ينشئها.

إن الأصدقاء من الشعراء مدعوون جميعا إلى أن يقفوا وقفة حازمة يبدأون فيها بمحاسبة أنفسهم قبل أن يحاسبهم غيرهم؛ حتى لو أدت هذه المحاسبة إلى تمزيق ما كتبوا والبدء من جديد على ضوء ما قرأوا ويقرأون من أعمال شعرية رفيعة.

○

ديوان الأصدقاء

انتفاضة

شعر/ محمود أحمد المصلحى
(شربين - دقهلية)

إن تسرقْ منا التاج
أو تجلدْنا بالكرباج
أو ترمينا فى الجبّ
وتسد الدربَ بألفيْ متراسْ
وتسدَّ الفم.. تُقِمِ الأبراجْ
بالعاجْ
بالذهب الوهاجْ
تمشى مختالا
تأمرنا.. تحرقنا.. تسحقنا.. تجلدنا..
آه.آه.آه
يامن خلف الأبراج العاجية..!!
شغلتكم دنياكم

وأنا قتلونى ألفا
زيفا
باعوا عِرضى بالمجان
حرقوا الخيمةْ
داسوا قُدْسى
كسروا سيفى
آه يا قلبى
اختلطت كلُّ الألوان
وأنا مرمىٌّ خلف القضبان
يا سجانى
يا جلادى كن سوطا
سجنا زيفا خوفا موتا
كن ريحا هوجاء
كن نارا لا تبقى
لا تذرُ
وارشق فى القلب المنكسر الخنجر
كن.. كن...
كن كيف تشاء
أبدا لن ننقاد لكم
وغدا نأتى نحن الأطفال
أفواجا أفواجا
وبأيدينا الحجر المدفع
يتلاطم كالأمواج وكالإعصار
لا .... لن تخدعنا الكلمات الجوفاء!
لن تخدعنا الكلمات الجوفاء!

○

شمس لعينيها وذاكرة لحزنى

شعر/ حسن على شهاب الدين
القاهرة

لغتـــــان من لهب وقلب يحــــرقُ
أدمُ المعـــاند أم جـــمـــالك أســبقُ
وتَرَاَ رؤىً هــذا عــلى جـــــرح المدى
يبكى مـــفـــيب هوىً وذلك يشــــرق
وعلى دروب النــار فـــــوق آنامـل
حـــيرى؛ يكاد الحــزن فـــيـــهــا يورق
يتـــبــاريان؛ يعـــمـــدانك صـــرخـــة
شـــقت ســـمـــاواتى بســـيف يبـــرق
والريح تعـــبـــث فى رمــــادك داخلى
وتثـــيـــر عـــاصـــفـــة الحنين وتطلق
والليل يصلبنى على جـــدرانه
وأنا بخـــيط دم القـــصـــيـــد مـــعلق
أدعـــوك والآلام تبـــدأنى نشـــيـــدأ
صـــاخب الآهات لا تتـــرفق
أدعــوك والغـــيـــمـــات تمطرنى اغـــتـــرا
باضـــائع الطرقـــات ليــست تشـــفق
أدعـــوك لا تدعى انتـــحـــارى حـــائراً
فـــالنار ظمـــأى لى ونارى أشـــوق
لا تتـــركـــينى آية عند احـــتـــضـــا
الأفق يرسلهـــا نبىٌّ أخـــرق
لا تسـمـعـينى صوت جرحى حينما
يبكى على فلى إباء مــــرهـق
لا ترحلى هذا دمى ملقى على
قـــدمـــيك يلهث بالرؤى يتـــدفق

لو مـزقت كـفـاك سـتـرحـقـيـقـتى
لرأيت ربا جـاشـيـالك يـعـشق
وسـمـعت بين جـوانحى لك رجـفـة
شكلى تقـيـم صـلاتـهـا وتـؤرق
تلك الضلوع الحـانيـات رءوسـهـا
كـذبت على وأنت وحـدك أصـدق

كل المنافى بايعـتنى، والقـصـا
ئد مـزقـتـنى ألف جـرح ينطق
لتطل من شـرفـات نورك آيتى
لأرى الملائك حـول قلبى تحـدق
وأعـيـدُ بَدْءَ الأغنيـات لعلّنى
باسم الهـوى أحـيـيك فىّ وأنطق

○

وغادرنى زمان الخوف

شعر: رفعت عبدالوهاب المرصفى
(شبرا)

صهيلُ الشعر فى جنبىَّ
أشعلنى
فغادرنى زمان الخوف
صار البَوْحُ مئذنةً
وصار الحلم أشرعةً
وصاح دمى براكينا
تفجرّنى تطهرنى
وأدخنةً عيون الكون ترقُبُها
تدلُّ علىّ
تدركنى خيول الغيث
تُمطرنى فتمطرها سماواتى

وتطفئها اشتعالاتى
ويبقى البوحُ مرآتى
ومئذنةً تشعُّ النور
فى شتىَّ اتجاهاتى
ويبقى الحق أفياءً تظللنى
وأجنحةً أراودها ـ فتحملنى
إلى ذاتى
زمان الخوف قد ولّى
فما عادت له لغةٌ بأوراقى
وما عادت تهزُّ الحرف
أصداء ارتعاشاتِ

●●●

القصة :

هكذا أيها الأصدقاء يتراكم لدينا يوماً بعد يوم كم هائل من القصص القصيرة يوحى بأن هذا الفن سهل التناول وأن كل من أمسك قلماً كتب قصة، وهذا ليس صحيحاً بالطبع؛ لأن القصة الجيدة تعتمد على قواعد من أهمها الاختيار من الحياة المتدفقة وأحداثها المتشابكة وشخصياتها التى لا تتشابه؛ إذ تحرك وتحكم سلوكها دوافع متباينة، وهذا الاختيار أمر صعب؛

لأن الكاتب خاصة في البداية يظن - وله العذر - أن كل كلمة يكتبها لها قيمة كبيرة، ناسياً أن الكلمات والجمل تكتسب قيمتهامن السياق الذى وضعت فيه وإلا كانت لغواً، وهذا ما أراده أستاذنا **يحيى حقى** رحمه الله حين نصح الكاتب «أن يغلق فمه أثناء الكتابة» أي لا يكون شديد الإعجاب بنفسه وبما يكتب.

ولسنا في حاجة إلي إعادة القول باننا نقرأ دقة القصص التى ترد إلى المجلة، ولكننا نعجب حين نجد أن كل ما نقوله للأصدقاء من ملاحظات لا يلفت انتباههم؛ فهم مستمرون فى إرسال صورهم الشخصية وكأنهم لا يرون «إبداع» وإنما يسمعون عنها، وهم يرسلون الخطابات الغاضبة لأننا كما يتوهمون نهمل قصصهم، وهم يقعون فى الأخطاء نفسها التى كثيراً ما حذرناهم منها، وبعضهم يظن أنه حين يختار أسماء مثل « خرشوم أبو شفه» أو «طافح أبو فروة» فقد كتب قصة واقعية جديرة بالنشر، ولن نذكر اسم ذلك الصديق، فقد ناقشناه فى قصصه من قبل، فقط نرجو أن يلاحظ معنا أنه يكتب قصصاً كثيرة جداً ويرسلها إلينا، والقصة كما يعرف الأصدقاء تحتاج إلى وقت طويل للتامل والتفكير قبل كتابتها.

ونحيل الأصدقاء إلى قصة «طيف» المنشورة فى هذا العدد للكاتب **يسرى محمد أبو العينين** فهى نموذج لما يمكن أن يصنعه الاختيار الدقيق للغة والمواقف من السياق الذى وضعت فيه وإلا كانت لغواً، وهذا ما أراده أستاذنا يحيى حقى رحمه الله حين نصح الكاتب «أن يغلق فمه أثناء الكتابة» أى لا والشخصيات فى المتلقى، بحيث يحس أن القصة تأخذ بتلابيبه حتى ينتهى من قراءتها، وقد اخترنا هذه القصة لكاتب لا نعرفه ولم نقرأ له شيئاً من قبل، وتقوم فكرة هذه القصة على حلم شاب أن يكون له بيت خاص، أو بمعنى أدق حمّام خاص، حيث يتحتم عليه أن يقف فى طابور ينتظر دوره لدخول الحمام، وتأتيه الفرصة فى ليلة شتوية باردة مما يعطى لهذا الحلم أهميته الكبيرة، بل وتدق عليه الباب - بعد أن ينعم بالدفء فى شقة صديقه المسافر - فتاة جميلة يتضح أنها تعرف ذلك الصديق وتتردد عليه.. وهكذا يصبحان وحدهما فى الشقة، وصاحبنا بطل القصة لم يحلم بكل هذا، ولكن القصة تأخذ مجرى آخر وتكتسب أبعاداً فنية وإنسانية كما يرى القراء..

والآن.. علينا أن نقرأ بعض القصص .

النسيج

صلاح الدين محسن

فكرة هذه القصة أن الناس محبون لأوطانهم، أو يجب أن يكونوا كذلك، ولكن الكاتب يسرف كثيراً فى الحديث عن الأسباب التى تؤكد هذا الحب، ولا يجد إلا المذياع الذى تنساب منه آيات القرآن الكريم «بالصوت السماوى للراحل العظيم الشيخ **محمد رفعت** » ويحرك بطل القصة المؤشر ليسمع **ياسمين الخيام**، ثم **نجاة الصغيرة**، ثم يسمع «كروان القرآن» وأغانى «الفنانة والبرلمانية» الخ

وهكذا تتحول القصة إلى قائمة بأسماء المقرئين والمغنين وأصحاب التواشيح والثلاثى المرح ومحمد فوزى ونجاح سلام... وكأننا لا نقرأ قصة وإنما نقرأ برنامج الإذاعة والتليفزيون.

ونقول للصديق صلاح: حاول مرة أخرى

خط العمر

سيد خليل المراغى

هذه القصة أنموذج لتلك القصص التى لا تخضع لعملية الاختيار؛ فالكاتب يقول كل ما يرد على ذهنه حتى لو كان بعيداً عن فكرة القصة الجيدة وهى ارتباط سيدة عجوز بالبيت الذى عاشت فيه منذ سنوات شبابها الأولى، والبيت آيل للسقوط وهجره سكانه ولكنها لا تريد أن تتركه، وتبدأ القصة بحديث طويل توجهه الزوجة لصورة زوجها الميت، ولكن الكاتب ينسى فكرته حين تتحدث السيدة العجوز إلى زوجها عن كل شىء، ثم تتذكر فى النهاية أن عليها أن تشترى بعض الخضروات حتى تعد الطعام لابنها وزوجته وأولاده، وهم الذين يقيمون معها فى البيت خائفين، وفى طريق عودتها ترى البيت ينهار بمن فيه.. والحمدلله.. لقد أغمى عليها وأفاقت لأنها كانت خارج البيت... ولكن ما شأن الأولاد الصغار؟

ولا نحدث الكاتب عن الأخطاء الكثيرة التى تزحم القصة.. إنها أخطاء تكاد تقول لنا إن الكاتب لم يراجع قصته أبداً، فقد كتبها مرة واحدة وانتهى الأمر، وما هكذا تكتب القصص .

○

«سطور من دفتر الأمس»

مجدى عبدالعزيز يوسف
المنصورة

رغم ما كان يحدث لنا كل يوم فقد كنا نصر نحن شلة العيال العفاريت على اللعب يومياً فى أرض التركى العجوز الواسعة المزروعة بأشجار الفاكهة وحين نتعب من اللعب نجوع فيغرينا منظر الفاكهة على الأشجار فنتسلقها أو نقذفها بالطوب ونملأ بطوننا.. وتتكرر نفس النهاية كل يوم: يأتى التركى وجيوب جلبابه مليئة بالطوب ويتسلل من بين الأشجار دون أن يشعر به أحد منا ويقذفنا بدفعات متتالية من الطوب فى كل الاتجاهات فيصاب من يصاب ويهرب من يهرب ويسقط فى يده من يسقط فيربطه فى الشجرة وينهال على مؤخرته بعصا رفيعة تلسع ويتركه مربوطاً فى الشجرة.. كنت ألعب وآكل الفاكهة وعينى فى وسط رأسى.. أتلصص عليه فى كل الاتجاهات وحين أشم رائحته أهرب وأذوب فى غيطان القمح والبرسيم وأنهب الطرق والشوارع جرياً حتى أصل لبيتنا وأرتمى فى حضن أمى وتسقينى من «ميّة الزير الساقعة» وقبل أن أنعس من التعب أسرع لبيت الولد المربوط فى الشجرة وأقول لأهله فيسرعون

لفكه.. كاد التركى يجن منا حينما عجز عن إخافتنا بالطوب والعصا الرفيعة التى تلسع مثلما عجز حين شكانا لأهلنا ثم شكانا وشكا أهلنا للعمدة ثم شكانا وشكا أهلنا وشكا العمدة للنقطة...!

ذلك اليوم الذى أتى عليك فيه الدور.. كُنتَ جائعاً جداً فانهمكتَ فى أكل الفاكهة ولم تشم رائحته وفوجئتَ بالعيال يهربون للغيطان المجاورة وفوجئت به على بعد أمتار قليلة منك.. كانت عيناه الواسعتان الخضراوان متقدتين ووجهه الأبيض المشرب بالحمرة محتقناً بلون الدم فأصابك الدوار ومادت الأرض من تحت قدميك ووقفت عاجزاً عن الحركة للحظات لكنك تمكنت من الهرب من أمامه حينما رأيته يتعثر فى طرف جلبابه وتنطت كالفأر المذعور بين الأشجار وجرى هو خلفك وكانت حصيلة الطوب كلها من نصيبك لكنه عجز عن اصطيادك أو ربطكَ فى الشجر وجريت وأنت «تلبخ» فى طين الأراضى المروية وأسرعت لأمك وأنت تضع يدك على رأسك التى تسيل منها الدماء وتنفطر من البكاء وكانت أمك تخبز وحين رأتك خبطت على صدرها وتركت الفرن والعجين وأسرعت وملأت الجرح بالبن ونمت على صدرها وأنت تهذى من الألم وتفكر فى خطة اليوم التالى مع العيال.. وفى المساء حين كنت بالسرير تتوجع من الألم أتتك زوجة التركى الفلاحة الجميلة صديقة أمك والتى تزورها باستمرار وكانت تحبك وتناديك باسم أبيك وكنت تغضب وتذكر لها اسمك لكنها كانت فى كل مرة تنسى وكانت تقول إنك تاتيها كل يوم ساعة صلاة الفجر فى المنام وتوقظها «وعشان كده» فهى تحبك وتملأ جيوبك بالكرملة .. وفى ذلك المساء كانت تزوركم صدفة وحين رأتك شاحباً تتوجع ورأسك مربوطة بالمنديل وعرفت الحكاية أخذتك واعتصرتك فى حضنها وتمتمت بالتعاويذ وهى تمسح ظهرك وكتفيك ورأسك بيدها الحانية ثم باست جبينك وملأت جيوبك بالكرملة ولعنت التركى وكنت تبكى فى صدرها وأنت مدهوش: كيف تشتم زوجها من أجلك وأنت الذى تسرق الفاكهة!!..

وفى أحد الأيام قالت أمى أن التركى «بيطلع فى الروح وحيموت» ذهبنا نحن شلة العيال لنرى كيف يخرجها وكان أمام بيته الكبير المميز عن كل البيوت كثير من الناس تسللنا من بينهم وتسربنا كالفئران للحجرة الواسعة التى يخرج فيها الروح ومن حوله أهله... انزوينا فى أحد الأركان نبص عليه.. كان وجهه بلون التراب ويشهق شهقات متتالية والرغاوى تسيل من فمه وجيوب جلبابه فارغة من الطوب!..





حكاية الإبريق للفنا
إيفلين عشم الله في
معرضها الأخير بقاع
أتيليه القاهرة أبري
١٩٩٥.

إبداع

الرواية الآن - ١

دراسات.. ونصوص تنشر لأول مرة

العدد السادس • يونيو ١٩٩٥

أسامة الباز ومصطفى الفقي وثقافة إسرائيل

نجيب محفوظ وسيرته الذاتية

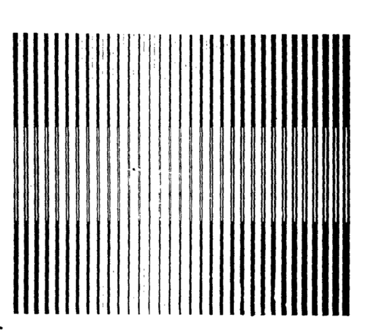
عبد المنعم تليمة

النصوص

رضوى عاشور - يوسف القعيد - خيري شلبي - إبراهيم عبدالمجيد

الدراسات:

لطفي عبد البديع - صبري حافظ - أحمد درويش - حمادي الزنكري

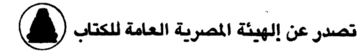




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٠ درهما ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا ـ ابو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الثانية عشرة ● يونيه ١٩٩٥ م ● المحرم ١٤١٥هـ

هـذا العـدد

الغلاف الأمامى من أعمال الفنان وليد كمال الدين

■ الافتتاحية:

■ الرواية الآن -١

دراسات ونصوص

■ الدراسات

■ النصوص

■ الفن التشكيلى :

■ الشعر :

■ المتابعات :

■ الرسائل :

أحمد عبدالمعطى حجازى

روح تشهد على نفسها

نحن نريد بكل بساطة ان نحول الرواية من فن مطروح للاستعمال إلى فن مطروح للنظر والتفكير، من مجرد سلعة إلى وعى بالذات، وروح تشهد على نفسها.

من الواضح أننا نقرأ الرواية بشهية ولهذه الشهية دلالات كثيرة، أهمها أننا محتاجون للرواية الآن.

لماذا نحتاج إلى الرواية فى هذه المرحلة؟ وهل تختلف حاجتنا إليها الآن عن حاجتنا إليها فى الستينيات أو الخمسينيات أو الأربعينيات؟

فى تلك العقود السابقة كان لدينا روائيون كبار، أو على الأقل مقروءون فى دائرة واسعة جدًا من القراء. وكان فى هؤلاء **توفيق الحكيم، والمازنى، ومحمود تيمور، وطه حسين، ونجيب محفوظ، وعبد الحميد جودة السحار، وعبد الرحمن الشرقاوى، ومحمد عبدالحليم عبد الله، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعى.**

هل هناك ما يدل حقاً على وجود تغير جوهرى، تغير فى الوعى بالمجتمع، أو تغير فى الوعى بالنفس أو تغير فى الذائقة، وبالتالى فى طبيعة الكتابة الروائية؟

ولنبدأ من البداية.

لماذا يحتاج الناس للرواية، بصرف النظر الآن عن تحديات الزمان والمكان؟ أقصد متى يشعر القارئ بحاجته إلى هذا الشكل الأدبى الذى يختلف قطعاً عن القصيدة، والسيرة، والملحمة، والمأساة، والملهاة؟

من المؤكد أن الحاجة إلى الرواية تبدأ فى الظهور مع بداية شعور الإنسان بأنه كائن فرد، وأنه عضو فى مجتمع، بالمعنى الحديث لكل هذه المفردات. فالإنسان ككائن فرد غير الإنسان دون هذا الشعور بالتفرد أو الفردية. فالمجتمع شىء، والجماعة شىء آخر.

المجتمع الحديث أفراد مستقلون متمايزون، يرتبطون بما وضعوا لأنفسهم من قوانين. أما الجماعة البشرية كما كانت فى العصور القديمة والعصور الوسطى فهى كتلة من أفراد يمارسون كل شأن من شئونهم على نحو جماعى، كما نرى فى العشيرة أو القبيلة أو فى الفرقة الدينية المؤلفة من المؤمنين المتحمسين. هؤلاء يعتقدون أنهم يرجعون إلى أصل واحد أو

دم واحد، ويعيشون حياة مشتركة، ويقابلون بين أنفسهم كجماعة وبين الجماعات الأخرى التى يتصورونها كتلاً منصهرة متحدة لا تمييز فيها بين فرد وفرد آخر.

وليس معنى هذا أن الفرد فى هذه الجماعات العرقية أو الدينية لا يشعر بذاته. فالحقيقة أن المشاعر الذاتية موجودة بقوة داخل الأشكال الاجتماعية كلها. لكن الفرق ضخم بين الذات الفردية فى مجتمع بدوى مثلاً والذات الفردية فى مجتمع حديث متحضر.

الفرد فى الجماعات القبلية والعشائرية نسخة مكررة من أصل واحد لا تتميز بشىء، فإن تميزت فليس ذلك اختلافاً أو استقلالاً، بل هو التميز بأنقى تمثيل للجماعة وأصدق تعبير عن آلامها وأحلامها.

الفرد الممتاز فى هذه الجماعات يستطيع أن يكون بطلاً فى ملحمة أو مأساة، لكنه لايستطيع أن يكون شخصية روائية. فالشخصية الروائية من حيث هى ذات مستقلة عن الآخرين متميزة بنظرتها لنفسها وللعالم وللمجتمع وللآخرين - الشخصية الروائية من حيث هى كذلك لا يمكن أن تظهر إلا فى مجتمع حديث تخفف من روابطه التقليدية العرقية والدينية وأحل محلها الروابط التى تقوم عليها وترعاها المجتمعات المدنية بقوانينها ومؤسساتها المختلفة.

من هنا كان ظهور الرواية كشكل أدبى إيذاناً بظهور المجتمع الحديث أو العكس، فقد كان تحول المجتمعات الإنسانية فى القرون الأربعة الأخيرة إيذاناً بظهور هذا الشكل الأدبى الذى كان يتقدم فى بلاد العالم مع تقدم حركة التحديث بوجوهها الفلسفية والتقنية والسياسية والقانونية. هذه هى الشروط الاجتماعية والتاريخية لظهور الرواية، بعيداً عن أى حكم من أحكام القيمة يعمد على تفضيل الرواية على الأنواع الأدبية الأخرى

انظر إلى الرواية كيف ولدت فى إسبانيا - مع شىء من التساهل - بداية من القرن السادس عشر، وكيف انتقلت إلى فرنسا وانجلترا ثم إلى ألمانيا وروسيا، ثم انتشرت خلال القرنين الأخيرين فى بقية لغات العالم.

من هنا نستطيع أن نفهم المعانى العديدة المركبة لترجمة **الطهطاوى** لقصة **فينيلون** Fénélon «مغامرات تليماك». فها هى الرواية فى شكل من أشكالها المبكرة تظهر لأول مرة فى اللغة العربية. وهى تظهر على يد **الطهطاوى** الذى نعرف دوره العظيم فى حركة التحديث فى مصر. وقد ترجم **الطهطاوى** هذه الرواية فى أواسط القرن الماضى، عندما نفاه أو أبعده **عباس الأول** إلى السودان.

والرواية تصف المغامرات التى خاضها «**تليماك**» ليبحث عن أبيه البطل «**عوليس**» الذى لم يعد إلى وطنه «**إيتاكا**» بعد أن انتصر فى «**طروادة**». فالرواية إذن بحث عن الأب أو عن الأصل أو بحث عن الذات، باختصار الرواية هى وعى بالتاريخ. لكن البطل يخوض مغامراته وقد أسلم قياده لصديقه ومعلمه «**منتور**» الذى لم يكن فى حقيقته إلا «**منيرفا**» أو «**أثينا**» إلهة الحكمة التى سددت خطاه ولقنته ما ينبغى أن يتحلى به الأمير الحكيم العادل. فالسياسة لابد أن تهتدى بالفلسفة، والعدل أساس المُلك.

وكان **فينيلون** قد كتب روايته فى القرن السابع عشر تعبيراً عن رفضه لاستبداد الملك **لويس الرابع عشر** وقسوته وظلمه. ولاشك فى أن **الطهطاوى** قد ترجمها لأسباب قريبة من هذه الأسباب، التى دفعت إلى تأليفها فهو ذاته كان ضحية من ضحايا **عباس الأول** المستبد المتخلف الذى تولى الحكم بعد وفاة عمه **إبراهيم باشا** فقرر أن يعود بمصر إلى الوراء، وأن يهدم ما ورثه من مشروع التحديث الذى بدأه جده **محمد على**. ولهذا أغلق المدارس التى أنشأها **الطهطاوى**، وبعث به إلى السودان ليدير هناك مدرسة ابتدائية!

وما يقال عن ترجمة **الطهطاوى** لرواية **فينيلون** يقال عن تأليف **على مبارك** لرواية «**علم الدين**». وهى من حيث أنها تأليف أدل على التعبير عن الشخصية القوية والذات

الفردية. يقول **علي مبارك** إنه عَبَّرَ عن هذا الشعور في قصة أفرغها في قلب سياحة شيخ عالم مصري وسم **بعلم الدين** مع رجل إنكليزي كلاهما «**حيان بن بيان**» نظمهما سمط الحديث، لتأتي المقارنة بين الأحوال «**الشرقية والأوروبية**».

وما يقال عن رواية **الطهطاوي** المترجمة ورواية **علي مبارك** المؤلفة، يقال عن روايات **جورجي زيدان**، و«**عذراء دنشواي**» **لطاهر حقي**، و«حديث عيسى بن هشام» **للمويلحي**، و«زينب» **لمحمد حسين هيكل**، و«عودة الروح» **لتوفيق الحكيم**.

كل هذه الأعمال مع تنوعها، إجابة واحدة عن سؤال واحد أو سؤال جوهري، هو سؤال التاريخ بكل ما تتضمنه هذه العبارة من معنى. فالسؤال هو الشكل الباهر للوعي، والوعي لا يتصور بغير ذات فردية، فالذات الفردية هي وحدها الذات الموضوعية.

والتاريخ هو الشكل الأكمل للحياة الإنسانية. التاريخ ليس زمناً في المطلق. إنه الزمان في المكان. فالتاريخ إذن هو الواقع الظاهر والباطن، أو هو العلم المتروك. وسؤال التاريخ في النهاية هو مغامرة الإنسان الفرد في مجاهل المعرفة، إن كان لهذه العبارة الأخيرة أن تصح أو تكون.

ولاتزال الرواية المصرية تمضي من مغامرات أولى إلى مغامرات تالية حتى يظهر سيدها الأكبر الذي جمع فنونها بين يديه، يتصرف فيها كما يتصرف النساج الصنَّاع بأصابع موهبة حاذقة، في خيوط الغزل المتقاطعة، يعرفها باللمس، ويقود كلاً منها إلى حيث يجد مكانه في النسيج.

أو كما تذهلنا أصابع عازف البيانو الماهر، **كلاوديو آرو** مثلاً، وهو يعزف كونشيرتات **بتهوفن** أو مرتجلات **شوبان**.

أتحدث عن **نجيب محفوظ** ناسخ التاريخ الجالس القرفصاء. **نجيب محفوظ** هو الروائي العربي بامتياز. إذا قلت الرواية بالمعنى الدقيق لهذا النوع الأدبي فهي رواية **نجيب محفوظ**، وإذا قلت الروائي فهو بلا منازع. وأنت تتحدث عنه كما يمكنك أن تتحدث عن **بلزاك**، أو **ڤيكتور هيوجو**، أو **توليستوي** أو **دستويفسكي**.

هؤلاء هم الروائيون الواقفون على أبواب التاريخ البشري يطرحون السؤال وينقلون إلينا الجواب.

والشعراء أيضاً يقومون بمغامرة مشابهة، لكنهم يقفون على أبواب الأحلام، ولهذا ينصتون إلى أنفسهم أكثر، أما الروائيون فيقفون على أبواب الأفعال، ولهذا يكتبون ما يحدث وما يدور.

لكن هناك استدراكاً لابد منه، وربما تأخر محله، وكان ينبغي عليَّ أن أبدأ به. ذلك أني أتحدث عن الرواية بالمعنى الذي حدده القرن التاسع عشر، أي في إطار نظرية الأنواع التي أحترمها، وأعتقد أنها لاتزال بالنسبة لنا نظرية صحيحة نافعة.

ونحن نعرف أن نظرية الأنواع الأدبية تميز بين الشعر والنثر، وتميز بين القصيدة والملحمة والمسرحية والقصة والسيرة والرواية، وتقيم هذا التمييز غالباً على أساس المادة المكتوبة. فالشعر حلم، والنثر وصف وتسجيل. والشعر موضوعه الفرد، أما الرواية فموضوعها المجتمع.

هذه النظرية، نظرية الأنواع تتضمن فيما تتضمن شعوراً قوياً جداً بأن الحياة الإنسانية هي الأخرى مجالات مختلفة تقوم الحدود بينها فتميز كل مجال عن سواه، وأن الوعي بهذه المجالات يتحقق من خلال مناهج وأساليب، فلكل مجال طريقه في الرؤية ومنهجه في المعالجة.

نظرية الأنواع تعكس إذن شعوراً بامتلاك العالم ومعايشة التاريخ. وهو شعور مفعم بالنشوة والثقة في النفس، وهذا ما نستطيع أن نلمسه في القرن التاسع عشر وفي ثقافته الأوروبية، حتى إذا أهل القرن العشرون، ووقعت الحرب العالمية الأولى فقد الأوروبيون شعورهم بالامتلاك، وشعورهم

بالنشوة، وشعورهم بالثقة، وطغى عليهم شعور شديد بالقلق والرفض، ورغبة عارمة فى مغادرة التاريخ وصرف النظر عنه، أو النظر إليه من بعيد.

تلك هى بداية القطيعة مع النظريات والأشكال التقليدية فى الفكر والعلم والفن والأدب والسياسة، ومن ضمنها نظرية الأنواع الأدبية التى حلت محلها النظريات التى تتحدث الآن عن شعر بلا لغة ولا أوزان أو رواية بلا رواية ولا أبطال.

لم يكن الأمر فى أوروبا فوضى، فالتمرد على الأشكال القديمة إنما قام هو الآخر على أسس فكرية. وإذا كانت نظرية الأنواع الأدبية قد قامت على أساس من تعدد مناهج المعرفة إلى الحد الذى نستطيع فيه أن نجد علاقة بين نظرية الأنواع الأدبية ونظرية النشوء والارتقاء التى تحدث عنها **داروين** فى أصل الأنواع . إذا كان ذلك كذلك، فإسقاط الحدود بين الشعر والنثر وبين الرواية والسيرة الذاتية أساسه أن لغة الكتابة الأدبية واحدة بصرف النظر عن اختلاف الموضوعات. وإذا كان فى وسع القصيدة أن تتحدث عن المجتمع ففى وسع الرواية أن تتوغل فى الذات الفردية. من هنا ظهرت قصيدة النثر ومسرحية العبث والرواية المناقضة للرواية.

باختصار أصبح الموضوع الأساسى للكتابة الأدبية فى أوروبا الغربية بالذات هو تقنيات الكتابة، ولم يعد هو التاريخ أو الإنسان. بهذا الفهم نستطيع أن نقرأ **«مارسيل بروست»** ومن جاء بعده من الروائيين الفرنسيين المعاصرين من أمثال **كلود سيمون، وميشيل تورنييه.**

رواية **بروست** «البحث عن الزمن المفقود» تدور حول كاتب يريد أن يكتب رواية، بينما هو يكتبها بالفعل، فهى من ناحية سيرة ذاتية، ومن ناحية أخرى رواية. أو أن الكاتب يريد فى الرواية الجديدة أن يوهم القارئ بأن السيرة التى يكتبها ليست إلا رواية أو أن الرواية التى يكتبها ليست إلا ما عاشه بالفعل.

ولاشك أننا نجد فى هذه الأعمال فكراً عميقاً وذكاءً خارقاً، لكنه عمق التوغل فى الفراغ، وهو ذكاء الذى لا يجد ما يطحنه، فيطحن نفسه.

الرواية الأوروبية المعاصرة ماكينة تعمل بغير مادة أولية. وهذا هو بالضبط ما يميز الأدب الذى يكتب فى عصور الانحطاط: زخرفة ميتة أو جمال عابث نجد مثله فى أدبنا خلال العصور المملوكية والعثمانية، وفى الآداب اللاتينية بعد **شيشرون**، وفى الآداب اليونانية فى المرحلة الهللينية.

هل هذه هى حالنا الآن؟

نعم، نحن متخلفون عن أوروبا الغربية، لكننا لا نريد مثلهم أن نغادر التاريخ، لأننا بكل بساطة لم نمتلك التاريخ كما امتلكوه.

أريد أن أقول إن تصور التقنيات والأساليب الأدبية ليس مجرد لعب أو شطحات أمزجة، لكنه استجابه لتطور الوعى وتطورالتاريخ.

التقنية الأدبية خصوصية إنسانية وتاريخية أى خصوصية قومية. فالرواية اليابانية الآن ليست كالرواية الفرنسية، ورواية **جابرييل ماركيز** تختلف كل الاختلاف عن رواية **لوكليز**، ولاشك أن رواية **نجيب محفوظ** قريبة من روايه **إسماعيل كادارى** الألبانى **وبشّار كمال** التركى وسواهما من الروائيين الذين مازالوا يسائلون التاريخ.

فإذا انتقلنا من الرواية التى كتبها **نجيب محفوظ** إلى الرواية التى يكتبها الآن خلفاؤه. فماذا نرى فيها؟ كيف ترانا هذه الرواية؟ وكيف ترى التاريخ؟ وبأى لغة تبنى هذه الرؤية وتجسدها؟

هل يختار الروائيون المصريون تقنياتهم من خلال الحوار مع تاريخهم، أم يعتبرون التقنية «موضه» لابد من مجاراة الآخرين فيها؟

هذا هو السؤال الذى يجب أن نطرحه ونجيب عليه لنضىء الطريق لحركة روائية مزدهرة نخشى عليها أن تغتر بما حققت من نجاح فتنسى أن توجه لنفسها السؤال.

عبد المنعم تليمة

ذاتــــه في ذوات الآخــرين

نجيب محفوظ فى سيرته الذاتية

ستتخذ (أصداء السيرة الذاتية) ـ آخر أعمال **نجيب محفوظ** ـ محلها الأرفع بين الإبداعات العربية الراهنة، لأنها عمل فريد بين أعماله الباقية، ولأنها تفتح سبلاً جديدة واسعة أمام فنون الكتابة العربية بخاصة، ومجمل الإبداع الفنى بعامة.

ولن نميل إلى التقريب الذى يقول إنك لن تجد عملاً من اعمال **نجيب محفوظ** يفارق ذات مبدعه بصورة من صور المراوغة الفنية، وإن جملة أعمال **محفوظ** هى مجمل حياته. ولن نميل كذلك إلى التقريب الذى يتوسل بمقولة إن العمل الفنى مرآة ذات مبدعه، ولا إلى التقريب الذى يتوسل بمقولة إن جملة إبداعات المبدع نص واحد يعكس ذاتاً واحدة هى ذات هذا المبدع. إنما نميل إلى اصطناع مصطلح (الموقف)، وهو المصطلح الذى تعتمده البلاغة العصرية الراهنة لبيان علاقة المبدع بما أبدع. وتتبدى كلمة (موقف) غاية فى التعقيد والتركيب إذا رددناها إلى عناصرها البسيطة الأولية المكونة لها، عناصرها (الذاتية) الشعورية والعاطفية والنفسية والروحية والفكرية، وعناصرها (الموضوعية) الاجتماعية والتاريخية والإنسانية. وثمة دقائق جمالية صعبة عميقة تتصل بهذا الشأن اتصالاً حميماً، بيد اننا نحوم حول ما نرومه ها هنا. فرب عمل فنى تقع فيه على (أنا) مبدعه جهيراً دون ان يوغل فيما يسميه الغلاة من أصحاب المضمون (ذاتية)، ودون أن يهن عمله بما يسميه الغلاة من أصحاب الشكل (مباشرة). ويتجلى هذا (الأنا) الجهير ـ ونفترض هنا الاقتدار التشكيلى الجمالى بديهة ـ فى صور كثيرة: الأنا المراقب الذى يرصد من ضفة حركة العالم على الضفة الأخرى بما تمور به من نشاط وخمود وانتصار وانكسار، والأنا الهارب المفارق..، والأنا المستعلى..، والأنا الناقم الناقد..، والأنا الخارج المتمرد.. إلخ.

توخى المبدع القديم أن يدارى العناصر الذاتية وأن يلح إلحاحاً على صياغة العناصر الموضوعية. لهذا الشأن دواعيه التى يمكن رصدها ودرسها وفهمها وردها إلى حقائق بنيتنا التاريخية الثقافية الموروثة، ليس فى مقامنا هذا، إنما حسبنا الوقوف عند النماذج الأساسية الدالة فى السير الذاتية القديمة: ألح أسامة بن منقذ فى سيرته على الصراعات القبلية فى جبهة المسلمين وعلى المواجهات العسكرية بين هذه الجبهة وجبهة الصليبيين. وألح الإمام الغزالى فى سيرته على الصراعات الفكرية بين الفرق الدينية الكبرى وأهمه تثبيت أركان التصوف السنى. وألح ابن خلدون فى سيرته على الصراعات السياسية وأشكال السلطة وبيان عمل أهل الشوكة وأهل الحل والعقد.. إلخ. نشاط العناصر الذاتية فى هذه السير (الذاتية) القديمة متضائل بالنسبة إلى فداحة وجود العناصر الموضوعية التى منحتنا تاريخنا السياسى والفكرى لكنها من جهة أخرى حرمتنا من (ذوات) مبدعينا الأقدمين. فى عصرنا الحديث هذا بدأ (أنا) المبدع يعتد بالعبارة عن العناصر الذاتية فى مكوناته، بيد أن هذا الاعتداد كان - ولايزال - على استحياء شديد، فالضمير الثالث (هو) يحل محل الضمير الأول (أنا)، بل ربما توسل المبدع ببطل وهمى يقف وراءه ويفصح بلسانه. ولهذا الشأن دواعيه التى يمكن رصدها ودرسها وفهمها وردها إلى حقائق بنيتنا التاريخية الثقافية الحديثة، ليس فى مقامنا هذا، إنما حسبنا الوقوف عند النماذج الأساسية الدالة فى السير الذاتية العربية الحديثة: وقف طه حسين فى سيرته وراء (الفتى) و(صاحبنا).. إلخ، وكان مقداماً فى العبارة عن شىء من عالمه الداخلى الموار، ولكن أين هذه العبارة من الوجود الباهظ للواقع والمجتمع والعصر؟ وصاغ زكى نجيب محمود سيرته الذاتية، فوضع ذاته أو نفسه فى قلب فلسفات العصر وأفكاره، صنيع الإمام الغزالى قديماً، وانتهى زكى نجيب محمود إلى رؤى فكرية، تختلف طبعاً عما انتهى إليه الإمام الغزالى، بيد أن طرائق التشكيل واحدة. كذلك وضع لويس عوض - فى سيرته الذاتية: أوراق العمر - ذاته فى قلب الصراعات الاجتماعية والفكرية والسياسية، صنيع ابن خلدون قديماً، وانتهى إلى رؤى إيديولوجية وسياسية تختلف طبعاً عما انتهى إليه ابن خلدون، بيد أن طرائق التشكيل واحدة. نشاط العناصر الذاتية فى هذه السير (الذاتية) الحديثة متضائل بالنسبة إلى فداحة الوجود الموضوعى لتاريخنا التعليمى والعلمى والفكرى والفلسفى والروحى.

خطة نجيب محفوظ فى صياغة سيرته الذاتية مختلفة، لأنها فريدة فى أدبنا العربى، ولأنها جديدة فى الكتابة الأدبية عموماً. مدار هذه الخطة نشاط (الأنا) ويقظته، بيد أن هذا النشاط ليس منعزلاً مغلقاً، إنما هو يجد مجاله الحق فى التفاعل مع الذوات الأخرى، الموجة من الأنا والصدى من الآخر. والتفاعل له طرفاه المتكافئان، فالآخر بالنسبة لنفسه أنا وأنا بالنسبة له آخر، فإذا صح التفاعل - والصحة هنا نفسية وخلقية وقانونية واجتماعية - انتهى الطرفان إلى المعرفة الحقة، ومن ثمة انتهيا إلى السعادة. تفضى المعرفة - ثمرة صحة التفاعل - إلى أن يدرك المرء ما يحق أن يطلبه من الآخر وما يحق للآخر أن يطلبه منه. أى أن المعرفة تفضى إلى ضروب من الحكمة العملية التى تضىء مفهومات الخير والشر وتيسر العلم بالفضائل والرذائل وأنماط السلوك المنجية التى يزكو بها كبار النفوس وتتنزه عما سواها. ولا ريب فى أن التقدم العقلى والروحى للمبدع هو الذى يقوده إلى قبول حاجات ومطالب للآخر، لأنه - هذا المبدع - يقلق إذا ما رأى أن حافز سلوكه إنما هو فحسب حاجات الذات ومطالبها.

من ها هنا نشأ الرقيب أى الضمير، بل من ها هنا نشأ الأنا المثالى القادر على انتزاع ذوات من ذاته، بل القادر على تقمص ذوات أخرى بكل رغائبها وحاجاتها وآفاق تطورها النفسى والروحى. لهذا سمى **نجيب محفوظ** عمله (أصداء السيرة الذاتية)، لأنه سعى أن يرى ذاته فى ذوات الآخرين. وهذا ما يسعى إليه الإبداع فى العلم والفلسفة والفن، الحقيقة والعدل والجمال، وهو مسعى يجد سنده فى صحة التفاعل التى وقفنا عندها، وهى ثمرة التقدم العقلى والروحى للمبدعين، علماء وفلاسفة وفنانين.

من الآخرون الذين خطط **نجيب محفوظ** - فى بناء سيرته - أن يرى ذاته فى ذواتهم؟

لقد اصطفى جملة صالحة دالة من الشخصيات التى بناها فى كل أعماله. كان فى تلك الأعمال يبنى الشخصيات بناء محكماً يصح مثلاً يحتذى من أمثلة المقررات والقوانين التى أنجزتها الرواية الحديثة والمعاصرة. أما هنا - فى السيرة - فقد استدعى شخصياته القديمة، وأسقط أسماءها واكتفى بصفاتها وذواتها أى استدعى من اصطفاه ليكون نموذجاً ونمطا بشرياً. ومعلوم أن التسمية - زيد، عمرو.. إلخ - تعين المبدع على البناء، أما تجريد السجايا لصياغة النموذج فأمر صعب، إذ أن السجية هنا لابد أن تنسحب على شريحة هائلة من البشر وأن تستغرق الآلاف - ربما الملايين - من الآحاد. ووفق **نجيب محفوظ** فى صياغة نماذج سيرته، فوقعنا فيها على نماذج الشيوخ والوعاظ والأئمة والحكماء والدراويش والمتصوفين والأقطاب والمتنبئين والمريدين، ونماذج الآباء والأبناء، ونماذج أهل الابتلاء والعاهات والبلهاء، ونماذج المطاردين والضحايا والمهزومين والمحرومين والبائسين واليائسين، ونماذج أصحاب الحظوظ والانتهازيين وأهل الأشواق الرفيعة إلى العدل والرحمة والحب والحرية، ونماذج البغايا والقوادين والساقطين.. إلخ. كل هؤلاء عاشوا - ولايزالون يعيشون - الزمان نفسه الذى عاشه - ولايزال يعيشه - **نجيب محفوظ**، هذه العقود التى انصرمت من هذا القرن العشرين، بما تعاور فيها من انقلابات هادئة وحادة فى الحياة العامة وفى الأعراف وأنماط السلوك والمثل العليا.. إلخ. وكل هؤلاء عاشوا - ولايزالون يعيشون - فى المكان الأثير نفسه الذى خلده **نجيب محفوظ** فى أعماله، شرق القاهرة. أعمدة هذا المكان - كما كانت فى أعماله قبل سيرته - الأحياء والشوارع العتيقة تضم معالم دائمة حية: الحارة، المقهى، حمام السلطان، مقامات أهل الله تحيط بالمشهد الحسينى وتحيط بها الأسبلة والتكايا وحلقات الذكر والإنشاد وحركات المسابح وروائح البخور. وتنتهى الأحياء والشوارع والحارات العتيقة إلى مشارف الصحراء، حيث للقبور أصوات وحضور، وحيث الخلاء الجليل يحاور الناى ويعزف لجلال الكون. كل هؤلاء عاشوا فى أعمال **نجيب محفوظ** حيواتهم بتفصيلاتها وجزئياتها ودقائقها، أما ها هنا فإنهم يحيون المغازى الكبرى، حيث اصطنع **محفوظ** التجريد والتعميم الجماليين باقتدار عظيم. كلهم سرح فى الخيال إلى ماضٍ بعيد يهيم فى السذاجة، وسافر بالحلم إلى بعيد فى الزمان والمكان، وهاجر إلى حيث الأشواق الرفيعة. وكلهم هزه الشوق إلى بر الأمان والغبطة وهده وحش الأيام بأنيابه الضارية، فعانى الهجران والعصيان، وعرف عز النصر والرخاء وذل الهزيمة والشقاء. وكلهم كان ضحية الحب والشوق والقسوة والأنانية، عاين الموجات المخضبة بألوان قاتمة يتداح صداها فى نغمات حزينة، يرافقه الخوف والندم، ويهتف ولو بغير صوت

عند الفقد والحسرة: هل يصلح ذلك نهاية لذلك التاريخ المؤجج بالعواطف والأحلام؟ كلهم عاين العوالم التى تفتن وتسحر بما تعرفه من الأيام الحلوة الطيبة والسعادة والسرور والنشوة والطرب، وعاين العوالم الجهمة بما تعرفه من أيام سود ومن غزو الوحشة للأعماق ورحيل الأحبة والكرامة المهدرة والفرصة الضائعة والشيخوخة والعجز.

نشر **نجيب محفوظ** بديعته هذه ـ (أصداء السيرة الذاتية) ـ فى تسع حلقات ـ فى العدد الأسبوعى من صحيفة الأهرام ـ على مدى تسعة أسابيع، فى شهور فبراير ومارس وإبريل من العام الماضى ١٩٩٤. ويرفض محفوظ أن يضم عمله كتاب، ولهذا سنعمد ـ فى قراءتنا هذه ـ إلى الاستعانة بنصوص من هذا العمل نراها كافية لإطلاع القارئ على هذا العمل الفريد.

قول فى التشكيل الفكرى:

كنا ـ جماعة النقاد والدارسين ـ نتحرج من استخلاص فلسفة محددة عندما نتصدى لواحد من أعمال **نجيب محفوظ** القصصية والروائية، إذ أن بعضنا كان ـ ولايزال ـ يرى أن (الموقف) فى العمل الفنى يحمل دلالات فكرية عميقة، بيد أنها ليست فلسفة بالمعنى الاصطلاحى والمدرسى للكلمة. أما هنا فى السيرة الذاتية، فإن مجال القول يتسع فى الأنظار والأفكار، فى الفلسفة، حتى لو علا العمل إلى المنتهى من الاقتدار والتشكيل الجماليين، كما فى عمل **محفوظ** الذى لانزال نتلقى نائله الثر. إن السيرة الذاتية ـ فى نماذجها الفنية الرفيعة ـ تسمح بهذا، ذلك أن تشكيلها الجمالى ليس مداره موقفاً من المواقف، وإنما مداره جماع حياة بأسرها. ومعلوم أن **محفوظ** انشغل انشغالاً ـ فى جل أعماله القصصية والروائية ـ بالصياغات الجمالية لأنظار وأفكار حددها دارسو أعماله ووقع عليها قراؤها الجادون. وهو فى عمله الأخير هذا سيرته الذاتية، يحتشد بكل موهبته القاصة الراوية ليصوغ جمالياً أنظاره وأفكاره المفرقة فى أعماله فى مستوى جديد، مستوى نظرى وفلسفى عميق. ومجال القول الأول فى هذا المستوى طبيعة الحياة. وأعمدة الحياة البشرية السوية : القانون والحب والعدل:

لا أمل بغير القانون.
ولا حياة بغير الحب.
والعدل أساس القانون والحب.

لكن هذا السواء أمل بعيد، فلاتزال الحياة محنة ثقيلة يكابدها الأحياء، ويهتف بعضهم، بلسان الحال أو بلسان المقال، ليت أمى لم تلدنى، وهذا ـ المجىء إلى هذه الحياة ـ جناه على أبى. وفى سيرة **محفوظ** خواطر جنين فى بطن أمه يعرف الهول الذى سيذهب إليه عندما تلده وتخرجه إلى الحياة.

فيلسوف صغير جداً

يطاردنى الشعور بالشيخوخة رغم ارادتى وبغير دعوة. لا أدرى كيف أتناسى دنو النهاية وهيمنة الوداع. تحية للعمر الطويل الذى أمضيته فى الأمان والغبطة. تحية لمتعة الحياة فى بحر الحنان والنمو والمعرفة.

الآن يؤذن الصوت الأبدى بالرحيل.

ودع دنياك الجميلة واذهب الى المجهول.

وما المجهول يا قلبى إلا الفناء.

دع عنك ترهات الانتقال إلى حياة أخرى.

كيف ولماذا وأى حكمة تبرر وجودها.

أما المعقول حقاً فهو ما يحزن له قلبى.

الوداع أيتها الحياة التى تلقيت منها كل معنى ثم انقضت مخلفة تاريخاً خالياً من أى معنى.

(من خواطر جنين فى نهاية شهره التاسع).

ومادامت الحياة مفروضة على الأحياء، فإن عليهم مواجهة امتحاناتها الصعبة بالتخلى والتحلى، التخلى عن الأهواء والأطماع والقسوة والظلم، والتحلى بالرحمة والصبر وصفاء القلوب والود والتعاون والتآزر.

المعركة

فى عهد الصبا والصبر القليل نشبت خصومة بينى وبين صديق. اكتسح طوفان الغضب المودة فدعانى متحدياً إلى معركة فى الخلاء حيث لا يوجد من يخلص بيننا. ذهبنا متحفزين. وسرعان ما اشتبكنا فى معركة ضارية حتى سقطنا من الإعياء وجراحنا تنزف بغزارة. وكان لابد أن نرجع إلى المدينة قبل هبوط الظلام.

ولم يتيسر لنا ذلك دون تعاون متبادل. لزم أن نتعاون لتدليك الكدمات. ولزم أن نتعاون على السير. وفى أثناء الخطو المتعثر صفت القلوب ولعبت البسمات فوق الشفاه المتورمة ثم لاح الغفران فى الأفق.

ويتبدى **محفوظ** متشائماً شاكاً فى طبيعة الحياة والأحياء، لكن مسئولية الرائد - والرائد لا يكذب أهله - تدفعه دفعاً إلى بث ضروب من التفاؤل تدفع بدورها إلى ضروب من المبادرة والفعل والعمل. إن الاستجابة للحياة عبادة صادقة، وإن الأمل مخرج حقيقى، وها هو **محفوظ** يهتف فى سيرته هذه بعد صياغات فذة للمكابدة التى يعانيها الأحياء والتى عاناها هو ذاته (لكننى مقضى على بالأمل)، ثم ها هو يبث الرجاء والأمل فى قطع ذوات عدد فى عمله هذا:

سر النشوة

حلمت بأننى صحوت من نوم ثقيل على أنفاس رقيقة لامرأة آية فى الجمال.

رنت إلى بنظرة عذبة وهمست فى أذنـــى ـ إن الذى أودع فى سر النشوة المبدعة قادر على كل شئ، فلا تيأس أبداً.

على الشاطئ

وجدت نفسى فوق شريط يفصل بين البحر والصحراء. شعرت بوحشة قاربت الخوف. وفى لحظة عثر بصرى الحائر على امرأة تقف غير بعيدة وغير قريبة. لم تتضح لى معالمها وقسماتها ولكن داخلنى أمل بأننى سأجد عندها بعض أسباب القربى أو المعرفة. ومضيت نحوها ولكن المسافة بينى وبينها لم تقصر ولم تبشر بالبلوغ. ناديتها مستخدماً العديد من الأسماء والعديد من الأوصاف فلم تتوقف ولم تلتفت.

وأقبل المساء وأخذت الكائنات تتــلاشى ولكننى لم أكف عن التطلع أو السير أو النداء.

اللؤلؤة

جاءنى شخص فى المنام ومد لى يده بعلبة من العاج قائلاً:

ـ تقبل الهدية.

ولما صحوت وجدت العلبة على الوسادة.

فتحتها ذاهلاً فوجدت لؤلؤة فى حجم البندقة.

بين الحين والحين أعرضها على صديق أو خبير وأسأله :

ـ ما رأيك فى هذه اللؤلؤة الفريدة؟

فيهز الرجل رأسه ويقول ضاحكاً

ـ أى لؤلؤة .. العلبة فارغة.

وأتعجب من إنكار الواقع الماثل لعينى.

ولم أجد حتى الساعة من يصدقنى، ولكن اليأس لم يعرف سبيله إلى قلبى.

لن نتحرج من القول إن نظر **محفوظ** فى هذا العمل إنما ينهض على معتقد أخلاقى عقلانى، يقود إلى طرائق التخلى والتحلى، ويوجه إلى الحكمة العملية.

وقول فى التشكيل الجمالى:

يقيم محفوظ بنية سيرته هذه على عشرات الوحدات البنائية الصغيرة، التى يصوغ بعضها فى سطر أو سطرين، ويصوغ بعضها فى فقرة أو فقرتين، ويجيء بعض منها فى أقاصيص قصيرة متكاملة الأركان فى سطور قليلة بين عشرة وعشرين سطراً. نرى فى بعض هذه الوحدات ـ فى أصغرها تحديداً ـ ما ينهج نهج الأمثال السائرة والحكم المتواترة، وهنا تصطنع الوجوه

والصور البلاغية التي تعصم الصياغة من التقرير بتوسلها بالتصوير في طبقاته النقية. ولقد نصصنا في بعض مواضع سابقة على أن محفوظ استدعى لهذه الوحدات البنائية في سيرته شخصيات كثيرة من أعماله السابقة، وجرد هذه الشخصيات من أسمائها، ثم عمم سجاياها وصفاتها، فصارت نماذج إنسانية تستغرق شرائح عريضة من البشر، يصادف كل أحد بعضاً منها في بعض الطريق كل يوم.

بيد أن الطاقات الراوية الهائلة التي وهبها نجيب محفوظ تتبدى في سيرته هذه كما تبدت في أعماله الروائية قبلها. هذه السيرة ـ كما سلف ـ تسع حلقات، يصرف **محفوظ** الثلاث الأخيرة منها إلى صياغة رواية قصيرة حقق لها البناء الروائي المألوف بصورة موفقة. بطل هذه الرواية القصيرة نموذج العارف بالله، المتصوف. والتصوف عند **محفوظ** سبيل إلى التعرف بطرائق أوسع من العقل، طرائق الرؤيا والكشف الباطني الذوقي والإدراك الحدسي. هو ـ التصوف ـ لديه إيمان بقوة روحية تسري في هذا العالم وتفارقه في أن، يرنو الإنسان إلى الاتصال بها ليتصل بما هو أبعد من قدرات عقله وأغنى من عمل حواسه. بطل الرواية (عبدربه التائه) اسمه من إخلاص عبوديته لله ولقبه من تفتيشه الدائب عن المعرفة الحقة الحاصلة عن ذلك الكشف الباطني الذوقي الذي وصفناه. فإذا ما امتلك شيئا أو طرفاً من تلك المعرفة فاضت عنه تأويلاً للمفهومات وتفسيراً للمدركات، ثم بانت سلوكيات، ثم صارت توجيهات إلى الرضا والمؤانسة والمحبة واللطف. يبني **محفوظ** هذا النموذج، العارف، ليضع على لسانه المعارف العالية المفسرة للظواهر والقضايا والمعضلات. ولكي يتم هذا البناء جمالياً يضع بين يدي العارف مريداً يتساءل أبداً عن الطريق إلى الخلاص والحب والسعادة والعدل:

التعارف

عندما التقت العينان

منذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وإن في صحبته مسرة وفي كلامه متعة وإن استعصى على العقل أحياناً. ومضى زمن قبل أن يلتفت إلي وتلتقي عينانا. ولما شاعت ابتسامة في ملامحه وثبت إلى جانبه وقلت

ـ اقبلني في طريقتك فسألني

ـ ماذا يدفعك إلينا فقلت بعد تردد

ـ أكاد أضيق بالدنيا وأروم الهروب منها، فقال بوضوح

ـ حب الدنيا محور طريقتنا وعدونا الهروب، وشعرت بأنني أنطلق من مقام الحيرة.

الدنيا

سؤال عن الدنيا

سألت الشيخ عبدربه عما يقال عن حبه النساء والطعام والشعروالمعرفة والغناء، فأجاب جاداً:

ـ هذا من فضل الملك الوهاب.

فأشرت إلى ذم الأولياء للدنيا، فقال:

ـ إنهم يذمون ما ران عليها من فساد.

انتهاء المحنة

سألت الشيخ عبدربه التائه

ـ كيف تنتهى المحنة التى نعانيها؟

فأجاب:

ـ إن خرجنا سالمين فهى الرحمة، وإن خرجنا هالكين فهو العدل.

الحب

الجوهران

قال الشيخ عبد ربه التائه:

جوهران موكلان بالباب الذهبى يقولان للطارق:

تقدم فلا مفر، هما الحب والموت.

السر

ولم يكن الشيخ عبدربه التائه يخفى ولعه بالنساء. وفى ذلك قال: الحب مفتاح أسرار الوجود.

خفقة

قال الشيخ عبدربه التائه:
خفقة واحدة من قلب عاشق جديرة بطرد مائة من رواسب الأحزان.

أنا الحب

قال الشيخ عبدربه التائه: كنا فى الكهف نتناجى حين ارتفع صوت يقول: أنا الحب، لولاى لجف الماء وفسد الهواء وتمطى الموت فى كل مكان.

نسمة الحب

قال الشيخ عبدربه التائه:
نسمة حب تهب ساعة تكفر عن سيئات رياح العمر كله.

العقل

العقل

قال الشيخ عبدربه التائه:

لقد فتح باب اللا نهاية عندما قال «أفلا تعقلون».

لا ريب فى أن هذا العمل ـ (أصداء السيرة الذاتية) ـ مغامرة فكرية وجمالية جسورة، بيد أن المغامرة باقتدار **نجيب محفوظ** ومواهبه العالية لا تكون تجريباً من التجريب، إنما تكون ضرباً فريداً من التجديد. ولا ريب كذلك فى أن هذا التجديد قد تأسس على خبرة **محفوظ** العميقة فى النظر والتشكيل جميعاً.

إبراهيم عبد المجيد

الدنيا الكبيرة الواسعة

فصل من رواية جديدة لم تنشر

اقترب العام من نهايته، وانفتحت فوق الإسكندرية أبواب المطر. لم يبد أن الإسكندرية ستحتفل بنهاية العام. ستمر الليلة الأخيرة من ديسمبر دون أن تنطفئ الأنوار المضاءة، فالأنوار مطفأة.

لن يلقى أحد بالزجاجات الفارغة وقطع الخزف والفخار القديم من النافذة وداعا للعام الغائب وأملا فى عام قادم أن يكون أجمل. لن يسهر المونسنيور ولا الاكسلسيور ولا اللوفر ولا كازينو الشاطبى أو الميرامار والوندسور وهوليوود والكيت كات، ولا غيرها... وربما يقضى الناس الليلة الأخيرة من العام فى المخابئ. لقد كان الشهر الماضى، نوفمبر، عصيبا بحق. لقد حدثت فيه غارتان كبيرتان فى أسبوع واحد فى الثامن عشر وفى التاسع عشر. فى السادسة مساء وفى الثامنة. فى الوقت الذى يتهيأ فيه الناس لاستقبال الليل. لم تكونا مثل غارات يونيو الماضى حقا، لكنهما كانتا شديدتين. ازدادت حركة الناس إلى محطة السكة الحديد. تدافعت مواكب السيارات والحنطور والكارو والتاكسيات القديمة حاملة الناس والمتاع القليل. امتلأت أرصفة المحطة بالمنتظرين، جالسين ونائمين يملؤهم صبر وخوف وعدم يقين عميق. رائحة العرق البشرى اختلطت مع رائحة المازوت وأبخرة القطارات فملأت هواء المحطة فثقل وانكتم وكاد يظهر له قوام!! حركة القطارات قليلة. أكثر القطارات تم سحبها لنقل الجنود والعتاد. لكن دائما فى المحطات ترى المهرولين بسبب وبلا سبب. والزاعقون الآن يضافون إليهم. أولئك الصارخون بسبب الزحام ونكد العيش الباكون من المرض والإملاق والفزع وقد مازجت أصواتهم أصواتهن، أصوات الأطفال وباعة السميط والجبن والفول السودانى والبرتقال الذى انتشر قشره مع قشر الفول وبقايا

الأطعمة فى الأركان وبين البلاط وفوقه وحول الجالسين وتحت أقدام الماشين والمهرولين وفى عيون الصارخين واللاهين والشاردين.

إنها أيام «الهجار» التى لا تنسى فى الإسكندرية، والتى سيؤرخ بها الناس لحياتهم بعد ذلك، لجيل أو جيلين على الأقل.

كان مجد الدين يلمح السؤال فى عينى زهرة ولا يعطيها الفرصة. يهرب من ذلك الخوف المطل من العينين العسليتين. وهى كلما أشاح بوجهه بعيدا أحست بالراحة. قليل من الراحة. ماذا يحدث حقا لو سألته وأجابها بالإيجاب؟

لو سافر سيقتله العمدة. سيترك الحرب إلى الموت. الإسكندرية هى دار الأمان رغم الغارات والظلام المقيم. لكن بالليل، كان الليل قد اشتد آخر العام، ودخلت هى فى صدره أكثر من كل وقت، وأحس بها أصغر من أى وقت. طفلة هى لاتزال تحبو على صدره!! قالت وقد نسيت كل شىء:

- أنا خائفة.

- لا تخافى. الغارات صارت بعيدة الآن. أكثرها يكون على الدخيلة والميناء ومعسكرات الجيش الإنجليزى فى الضواحى.

- أنا لا أقصد الغارات. أنا خائفة أرجع البلد..

- خليكى معايا.. وإذا حدث واضطررنا للهجار نفكر.

- ....

- ألا تزال الست مريم قليلة الكلام معك؟

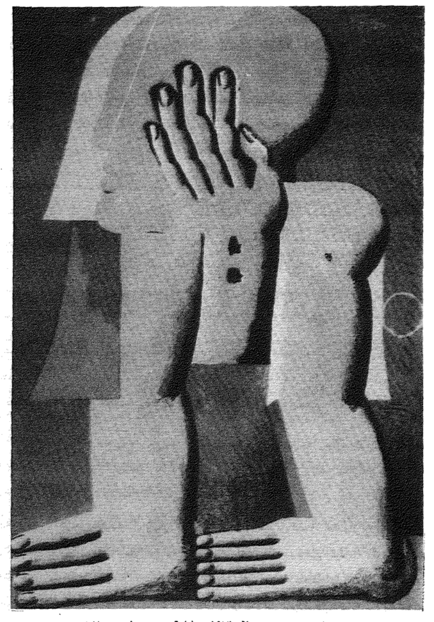
- يعنى.

- اشغلى نفسك معها. اخرجى معهاإلى الأسواق.

لكن زهرة، والتى قد عرفت كيف تخرج إلى الأسواق وحدها بعد أن مضى عليها عام بالإسكندرية، وجدت أن الخروج إلى السوق لم تعد له نفس البهجة القديمة. البضائع شحيحة بالأسواق. الشوارع تخلو يوما بعد يوم من الناس، البائعون والمشترون قليلون.

وأم حميدو التى تجلس بفرش خضار صغير فى مدخل بيت قريب أصبحت تكفيها. لقد أحبت زهرة أن تجلس معها بعض الوقت كلما اشترت منها شيئا. بل حرصت على أن تجلس معها ساعة فى الضحى، ومجد الدين زوجها فى العمل، قبل أن تعود لتطهو له طعام الغداء. لقد بدا أن أم حميدو بدورها أعجبت بهذه الفلاحة الشاطرة وكانت تستبقيها كثيرا. تقدم لها كرسى حمام خشب صغير تجلس عليه، لكن زهرة فى أغلب الأحوال كانت تجلس إلى الأرض. تسألها أم حميدو عن أحوال زوجها مجد الدين الذى لا يكاد يعرفه أحد فى الحى، وكيف لا يُرى إلا برفقة دميان المسيحى. كيف حقا يصاحب زوجها دميان المسيحى؟ تتساءل أم حميدو ثم تتذكر أن زهرة وزوجها يسكنان فى بيت الخواجة ديمترى فتقول فى نفس طويل متفهمة «آه» .. و كأنها أدركت السبب، لكن زهرة التى كثيراً ما اندهشت من هذا السؤال كانت تقول دائما.. «كلنا ولاد تسعة يا أم حميدو » أو تقول.. «أهو اللى خلق المسلمين هو اللى خلق المسيحيين برضه».. فتقول أم حميدو راضية: آه والنبى.. لكنها غالبا ما تعود للتساؤل فى يوم آخر. لكن أكثر حديثها عن ما لا تعرفه زهرة فى الإسكندرية.سألتها: هل شاهدت تمثال محمد على باشا؟ فقالت زهرة «نعم» فسألتها: هل شاهدت تمثال إسماعيل باشا على البحر؟ وهل شاهدت تمثال سعد زغلول بمحطة الرمل؟ وهل شاهدت المخبرات الإنجليزيات يركبن البسكلتات الملونة على الكورنيش؟ أو شاهدت العساكر الإنجليز السكارى يعاكسون البنات على الكورنيش وفى بحرى والعطارين ويخطفونهن فى بعض الأحيان؟ وكثيرا ما كانت تقص عليها أنباء عجيبة عن عائلات ضاعت أموالها فى بورصة القطن، وناس معفنة فى الأصل اغتنت بسرعة مذهلة من التجارة مع معسكرات الإنجليز أو كسبت فى يانصيب مستشفى المواساة الذى كسبه هذه المرة الوجيه عفت. عشرة آلاف جنيه كاملة راحت لواحد مش محتاج. دايما يكون اسمه عفت، همت، طلعت، دولت، بهجت. ولا مرة يكون اسمه بهلول أو شحات أو حتى مصطفى أو على. وحدثتها عن الملك فاروق الذى يحب الصلاة فى جامع المرسى أبو العباس بالنهار، وبالليل يسمع الناس صوت الرقص والجرى فى حديقة قصر المنتزه طول الصيف.

وعادة يكون هناك حديث عن الجثث الجديدة التى طفت وظهرت بالمحمودية. عادة تكون لفتاة صغيرة. وحديث عن اللقيط الذى وجد ملفوفا فى خروق قديمة على الشاطئ بين كوبرى راغب وكوبرى كرموز. لقد كان يبكى لكن صوته لم يصل إلى أحد من المارة. سمعه ناس كانوا يركبون فلائك صغيرة يتنزهون بها فى الترعة. ثم تسألها، أم حميدو، ضاحكة، عما إذا كانت قد رأت عساكر الجيش المرابط الواقفين حول وابور الطحين وعلى الكوبرى وحول النقطة. المساكين العرجان العور أفضلهم مثل أبو رجل مسلوخة، يأتى الواحد منهم إليها ويحاورها ويداورها ليشترى بمليم يوسفى!! ولم يكن يفوت أم حميدو أن تتحدث ولو بسرعة عن مسخرة البوليس فى «كوم بكير».. والعطارين وغيرها. كانت ترى ازورارا من زهرة



هورس ارنس - صورة جميلة ١٩٧١ - طباعة حجر ١٠٠ × ٥ر٧٠سنم

عن سماع هذه السيرة خصوصاً بعد أن عرفت معناها أول مرة، لكن أم حميدو كانت تهوى العودة إليها ولو بسرعة، وسألتها مرة هل لاحظت شيئا فى عائلة الرشيدى فى البيت المجاور لبيت الخواجة ديمترى. الرجال قصار جدا والنساء طويلات جدا تحتاج الواحدة لرجلين فوق بعض! بيوسها واحد وواحد (...) يا أختى انتى مابتضحكيش ليه! تقول لزهرة التى تندهش من جرأة المرأة البدينة التى تبدو وهى جالسة كأنما اندلقت على الأرض ولا سبيل لقيامها. وسطها ينغرز فى عجيزتها المترهلة فى محيط واسع! ولكنها كثيرا ما تحدثت بأسف عن ما فعله عمال الإنقاذ فى الصيف الماضى بعد غارة الست ساعات.

لقد وجدوا فلوسا كثيرة ومصوغات مات عنها أصحابها. ووجدوا أيضا «برنية» فخار مملوءة بنقود ذهبية مختومة بخاتم الملكة ناعسة اليونانية التى حكمت الإسكندرية زمان. أيوه أمال الحتة اسمها جبل ناعسة ليه. كانت فيه الملكة. «البياصة» دى حى قديم فى اسكندرية وقدامها عمود السوارى قديم برضك. وكوم الشقافة قديم فيه مغارات تحت الأرض يعيش فيها نوبيون وسودانيون يبيعون بالنهار اللب والفول السودانى وبالليل ينامون كالخفافيش فى المغارات. المغارات دى كلها آثار محدش يعرف دروبها غير البرابرة دول والغجر. الغجر كمان بيعيشوا هناك بس من يوم الحرب ما حدش عاد يشوفهم فى الشوارع!. راحوا فين الله أعلم!!

هكذا دخلت زهرة العالم المسحور لمدينة الإسكندرية بعد أن شاهدت منها البحر والميادين الكبيرة مع الست مريم من قبل. حكايات أم حميدو تعطى المدينة التى تخلو من أهلها الآن روحا دافئة مع هذا الشتاء القارس بحق. لكن المطر بعدما ينزل يشيع الدفء فى الفضاء. يتسع الفضاء وتبتعد السماء وتصفو وتزرق وتبهج. الإسكندرية مدينة تبعث على السعادة دائما رغم ما يبدو عليها من كدر الآن بسبب ارتحال الناس عنها.

وهذا المطر المستمر منذ أيام سينقطع مع بداية العام الجديد. لابد، وإذا استمر فسيكون حتى «الغطاس» الذى ليس ببعيد.. هكذا فكرت زهرة التى أحبت دفء المدينة.

والذى حدث أنه صدرت الأوامر بالاحتفال بنهاية العام الميلادى. فقط لن تضاء الشوارع، وليحذرالجميع من الغارات المفاجئة. فرغم أن المتحاربين فى أوروبا أعلنوا عن توقف الغارات المتبادلة بينهم فى الليلة الأخيرة من العام إلا أن أحدا لا يضمن تصرفات هتلر وموسيلينى خصوصا أن «بلادنا فى الأصل إسلامية لا علاقة لها باحتفالات ميلاد المسيح، إنما هى بدعة أوروبية أتت مع الاحتلال».. على أى حال كانت الغارات قد توقفت فى أوروبا فى اليوم قبل الأخير من ديسمبر بسبب رداءة الجو فنعمت الشعوب هناك بليلتين ويومين بلا غارات وبصفة خاصة أهالى بريطانيا الذين أعلن هتلر ضرورة إبادة

مدنهم، وبالطبع إبادتهم. لكن الليلة قبل الأخيرة من العام شهدت غارات بريطانية مكثفة على مطارى «الغزالة» و «طبرق» فى ليبيا كما أغارت الطائرات الإيطالية بدورها على القواعد البريطانية فى مالطة. وكان العالم كله لا يزال يتابع تقدم اليونانيين المدهش على حساب الإيطاليين فى ألبانيا وسط حيرة الألبانيين أنفسهم الذين لم يستقروا على محتل واحد محدد للبلاد حتى الآن !!. ووجه الهر هتلر رسالة إلى الجيش الألمانى أحصى فيها انتصارات ألمانيا فى السنة الماضية ووعد بانتصارها النهائى فى العام الجديد «إن جيش الاشتراكية الوطنية الألمانى قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠، وهذا الجيش وهو على أعتاب عالم جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية».. لكن فى القاهرة كانت ببا عزالدين قد أعلنت أنها ستبدأ برنامجها الجديد على مسرح الماجستيك برواية «اطلع يا نمس» التى سيكون بينها مونولوجات لمحمد عبدالمطلب وفتحية محمود وثريا حلمى وسيد فوزى كما أعلن كازينو الشاطبى عن استعداده لاستقبال المحتفلين بالعام الجديد، ورقص المحتفلون وأكثرهم جنود الكومونولث فى المونسنيور على سيرانادات الغرام، ولم يفهم مجد الدين أو زهرة لماذا يلقى الناس بأشيائهم القديمة من النوافذ آخر العام. هذا رغم ندرة من فعل ذلك هذا العام. أكثر سكان الحى قد أخذوا طريق الهجار!

فى القاهرة أيضا حضر الملك فاروق حفلا بعيد رأس السنة، وبعد أن عادت الغارات بين انجلترا وألمانيا فى أوروبا، حفلابدار الأوبرا للترفيه عن الجنود الإنجليز بالشرق الأوسط. وتقدم إليه حزب الوفد بعريضة عن موقف مصر الداخلى والخارجى انتقد فيها الوضعين معا كما عاود سلاح الطيران الملكى فى الشرق الأوسط غاراته على الغزالة والبردية ودرزة بليبيا، واخترق الجنود الأستراليون بمعاطفهم الطويلة الثقيلة وخوذاتهم الصلب ووجوههم المغطاة بأغطية صوفية وبنادقهم الطويلة، اخترقوا خطوط الدفاع الإيطالية فى البردية وأسروا خمسة آلاف جندى إيطالى، واشتدت الحرب الجوية بين بريطانيا وألمانيا فصارت مدينة بريمن الألمانية أثرا بعد عين - كما يقال - مقابل مدن كثيرة خربها الألمان فى بريطانيا، واحتل جيش الحلفاء سهل بقيعة على طول ساحل المتوسط من بقيعة حتى السلوم بعرض خمسمائة متر فى أوسع أجزائه وبطول خمسة عشر كيلو مترا، وأسروا عشرة آلاف إيطالى هذه المرة، وعرض يوسف وهبى مسرحية «صفارة الإنذار» كما عرضت سينما أوليمبيا فيلم «دنانير» لأم كلثوم وسينما مصر «فتاة متمردة» لمارى كوينى وسينما الأهلى «يوم سعيد» لمحمد عبدالوهاب وسينما الكوزمو «مليون سنة قبل الميلاد» للوجه الجديد فيكتور ماتيور، وفى الخامس من يناير تم الاستيلاء على البردية بكل مافيها من عتاد وأسر أكثر من خمسة وعشرين ألف إيطالى مسكين وصدر قرار من قومندان قلم المرور «محمد شكرى بك» بتوحيد زى سائقى الأجرة بأن يرتدى كل منهم معطفا من التيل الكاكى فوق ملابسه أسوة بسائقى البلاد الأفرنجية، وفى الإسكندرية أقام الاتحاد الرياضى الإسرائيلى حفلا لإعانة منكوبى الغارات حضره

سلفاتور شيكوريل ووجهاء كثيرون، وذاع اسم الجنرال ويڤل، وراقب الناس تطور الهجوم البريطانى الكاسح على ليبيا غير مصدقين الهزائم التى تنزل بإيطاليا كالمطر. لكن مجد الدين كان يصدق فهو يرى الأسلحة الذاهبة بالقطارات إلى جوف الصحراء كل يوم وهى أسلحة كبيرة تكفى للنصر كما يقول لنفسه ولا يصدق أن هناك من يستطيع تحضير كل هذه الأسلحة. لكن روزفلت كان فى نفس الوقت قد خطب فى أميركا معلنا أن أميركا من الآن ستصبح مصنع الأسلحة للدول الديمقراطية، وبدأت الصحف تتحدث عن شكوى العاهرات المرخصات فى الإسكندرية من قلة الزبائن بعد هذه الهجرة الواسعة وكيف يطلبن من الدولة استخدامهن فى الترفيه عن الجنود الإنجليز فى معسكراتهم، كما تحدثت عن فظاعة النازية التى تحكم بإعدام اليهود والمتخلفين عقليا إذ نشرت الصحف بالضبط، «سيقتل هذه الأيام مائة ألف من المخلوقات التعسة، بلهاء ومجانين لا يرجى شفاؤهم فى ألمانيا وحدها» وخطب تشرشل مشيدا بالتعاون الأنجلو أميركى قائلا «نحن الآن فوق البرج القائم على حراسة التاريخ»..وأحصيت الغارات التى نالت من الإسكندرية منذ إعلان إيطاليا الحرب مع المحور وضد الحلفاء، فكادت تصل إلى مائة غارة أعنفها كانت غارة الست ساعات الشهيرة وأطولها كانت غارتا نوفمبر الماضى ولم يأت الإيطاليون مرة أخرى للشرب من ماء النيل، بل أسرى يصل منهم الآلاف كل يوم موثقى الأيدى والأقدام، ضائعى الأرواح، أطفال مساكين!، ومن كثرتهم سيتم من الآن نقلهم بالقطارات. سيمشون على أقدامهم حتى «السلوم» بلدة الحدود المصرية، ومن هناك ستقلهم قطارات البضائع إلى الإسكندرية حيث ينقلون منها إلى معسكرات بعيدة فى حراسة الإنجليز أو ينقلونهم فى السفن إلى إنجلترا ذاتها. وأعلنت الصحف المصرية عن استمرار محاكمة المتهمين فى قضية الخوذ المقلدة المقدمة للجيشين المصرى والبريطانى، حيث جاءت الخوذ كلها من الصفيح وليست من الصلب. لقد صارت القضية وأخبارها مثل هبة نسيم رقراق على المصريين أيام الحرب. ماذا تفيد الخوذة أمام دانة المدفع مثلا.

هكذا فكر المقاولون المصريون وبعض الأجانب ممن تعهدوا معهم بتصنيع الخوذ، وفى اليوم التالى لبدء المحاكمة من جديد سقطت «طبرق» فى يد القوات الأسترالية وفقد جرازيانى حتى الآن مائة ألف جندى بين قتيل ومصاب وأسير فى نفس الوقت الذى سقطت فيه كسلا فى الحبشة وتقهقر الإيطاليون إلى إرتريا. لقد فقد جرازيانى إذن ثلثى جيشه فى الوقت الذى أعلنت فيه أميركا أنها ستنتج حتى يوليو القادم أربعة عشر ألف طائرة.

وهكذا توغل الجيش البريطانى والدول التابعة له فى «لوبيا» بينما استعد النجاشى هيلا سيلاسى لدخول الحبشة على رأس جيش وطنى وغنم الإنجليز معدات رائعة ومهولة من الطليان واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولايزال «غفارة»، يضع الطربوش على وجهه ويثبته بأستك فى قفاه. قال «غفارة» إنه قرأ مع بداية الحرب أن دائرة الطربوش تساوى دائرة الوجه وأنه يمكن عمل فتحتين للطربوش أمام العينين ووضع مادة الميكا فيهما كذلك يمكن تثبيت مرشح وسط الطربوش للوقاية

من الغازات السامة فى حالة تعذر وجود الأقنعة. التقط غفارة الفكرة من جريدة الأهرام ونفذها. لكنه وضع بدلا من الميكا زجاجا شفافا وبدلامن مرشح الهواء فلتر ماء وصار يرتدى الطربوش على وجهه طول الوقت وليس وقت الغارات فقط ، وراح يحيى أصحابه على طريقة جوبلز رافعا ذراعه أمامه. ومع نهاية يناير مات فى مصر محمد محمود باشا ذو اليد الحديدية وافتتحت مطربة العواطف ملك مسرحها برواية «بترفلاى» على مسرح برنتانيا بعماد الدين وتوفى فى اليونان زعيمها العظيم الجنرال متاكساس وبدأ فى مصر عرض فيلم العزيمة وصدر قرار بمنع ركوب الدراجات ببعض شوارع العاصمة وتقهقر الإيطاليون إلى بنغازى مع بداية فبراير وخطب تشرشل قائلا إن مصر نجت والسويس وعرضت سينما مصر فيلم سلامة فى خير وبدأ زحف الإنجليز إلى طرابلس فتفحمت دبابات الإيطاليين وآلياتهم وبلغ قتلاهم مائة وخمسين ألفا منذ بدء الهجوم البريطانى، وأقيمت الزينات فى البلاد لمناسبة عيد الميلاد الملكى فعزفت الموسيقى فى الميادين بالقاهرة والإسكندرية وسائر عواصم القطر. لقد بدأ الاحتفال فى الحادى عشر كالعادة كل عام فأقيمت الحفلات فى قصر الزعفرانة ونوادى ضباط البوليس وبالدار البطريركية وفتحت مطاعم الشعب للفقراء وغنّى التلاميذ بالمدارس الأناشيد تدعو للميكنا السعيد وانتهت أحلام جرازيانى فى أن يكون نائبا للملك فى مصر وأعلن التوجيه الملكى السامى مشروع مقاومة الحفاء، «إن الحفاء ليس علة ولكن نتيجة ومن الخير لمواطن أن يشترى هو من ماله الحذاء الذى يستر قدميه، أما إعطاؤه حذاء على سبيل الإحسان فإنه يغض من كرامته ويزيد شعور المهانة فى نفسه». وفى نفس الوقت أهدى الملك حديقة حيوان الجيزة «حيوان الوبر» البرى الذى اصطاده، ونشرت الأهرام تعريفا لحيوان الوبر قالت فيه:

تلقينا من حضرة القس بولس رومان بأسيوط كلمة قال فيها إن هذا الحيوان يشبه الأرنب، وهو يجتر ولكن لا يشق له ظلف، وهو من الحيوانات التى أمر الله بنى إسرائيل بالا ياكلوها لأنها نجسة (لاويين من ١ : ٥ ـ تثنية من ٦ إلى ٧) وهو معروف فى بعض الأماكن بغنم بنى إسرائيل، وسكنه فى الصخور لذلك كان من الحيوانات التى اشتهرت بالحكمة. وقد ذكره سليمان فى سفر الأمثال قائلا «أربعة هى الأصغر فى الأرض لكنها حكيمة جدا: النمل طائفة غير قوية لكنه يعد طعامه فى الصيف، الوبار طائفة ضعيفة لكنها تصنع بيوتها فى الصخر، الجراد ليس له ملك لكنه يخرج كله فرقا فرقا. العنكبوت تحسك بيديها وهى مع مصدر التثنية (أمثال ٢٤ ـ ٢٨) وعندما عدد النبى داود مراحم الرب وعنايته بالإنسان والحيوان والطير ذكر أنه خلق الصخور وجعلها للوبر، وفى بعض الترجمات ذكر أنه الأرنب، وأنه كان يشبهه فى شكله لأن ذُكره هو والأرنب كل منهما على حدة فى الكتاب المقدس، الوبار أولا وبعده الأرنب ومن ذكره فى الكتاب المقدس نفهم أنه يوجد بكثرة فى فلسطين.

روبرت شولز
ت: صبار سعدون السعدون

مساهمات الشكلانية والبنيوية في نظرية القص*

فيما يلي نقاش لموضوع معين، ومراجعة للكتب المتيسرة حاليا عنه، وهو موضوع يحظى بأهمية لسببين:

١ - لأن الشكلانية والبنيوية قدمتا بالفعل مساهمات مهمة لبوئطيقا القصة.

٢ - لأن هذه المساهمات لم يقدرها النقاد الأمريكان والبريطانيون حق التقدير.

ولم تنل إنجازات الشكلانية التقدير الذى تستحقه لسبب بسيط هو أنها لم تك حتى وقت قريب فى متناول القراء الذين يجهلون اللغات السلافية مثلى. ولا نملك حتى هذا الحين فى اللغة الإنجليزية كل النقد الشكلانى الذى أتمنى أن أراه متوفرا. إذ فى متناول أيدينا الأنطولوجيا الصغيرة الرائعة التى أعدها **ليمون وماريون ريس** (النقد الشكلانى الروسى: أربع مقالات: سلسلة كتب بيسون، ١٩٦٥)، ومجلد جديد حرره **لاديزلاف ماتيجكا** و**كرشينا بومورسكا** (قراءات فى البوئطيقا «الشعرية» الروسية. م. أ. ت ١٩٧١)، وهذا كل ما فى الأمر. وما عدا هذا فإن كتاباتنا لم تتوفر على النصوص الشكلانية إلا فى وقت متأخر وعلى نحو غير كافٍ. لكنى أعتقد أن بالإمكان الآن أن نجرى تقييمات منصفة لإنجازاتهم حتى بالنسبة للقارئ الذى هو على شاكلتى ممن تقتصر معرفتهم على اللغة الإنجليزية والفرنسية.

يثير البنيويون مشكلة أخرى. إذ بينما تُعد الشكلانية بصورة من الصور حركة أدبية متكاملة يمكن التعامل معها تاريخيا (كما هو الحال فى كتاب **إريش فكتور** «الشكلانية الروسية: التاريخ والمبدأ: موتون: ١٩٥٥)،

* عن مجلة :

Novel: A Forum Of Fiction Vol-6 No. 2 Winter 1973, 134-151

فإن البنيوية تقترب من حالة الصيرورة، بكل ما يعنى ذلك من تفريعات وصراعات داخلية تطالعنا فى ثورة مستمرة، وخصوصا تلك التى تبشر بعلامات نجاحها. وبينما كانت الشكلانية أساسا حركة أدبية متأثرة بدرجة كبيرة بعلم اللغة، فإن البنيوية حركة فكرية كاملة لا يمكن أن يدعى أى نظام واحد بالأرجحية فيها. وهكذا كان بمقدور **جان بياجيه** أن يتناول فى عرضه الرائع للفكر البنيوى («البنيوية»: سلسلة كتب بيسك، ١٩٨٠) موضوعه كما يبدو فى الرياضيات والمنطق والعلم الفيزيائى وعلم الحياة وعلم النفس وعلم اللغة والأنثربولوجيا والفلسفة. إن دراسة اللغة وسائر الأنظمة العلاماتية الأخرى تستطيع أن تدعى كونها فى صلب كل النشاط اليومى، بيد أن دراسة الأدب لا تملك إلا جزءاً صغيراً من هذا الفعل العقلى.

إن النقد البنيوى إضافة إلى ذلك، هو فى أغلبه غير قابل للترجمة عن الفرنسية فى الوقت الحاضر، ويبدو أن بعضه بعيد المنال فى أى من اللغتين. وهناك حاجة قائمة لصرف الكثير من الوقت والجهد من أجل فهمه - والكثير منه يُصرف فى دراسة أنظمة لا تبدو مُجدية بصورة مباشرة فى العالم المقتن بدقة، والذى يعيش بين ظهرانيه أغلب نقاد الأدب الأكاديميين. وهناك أيضا احتمال أن يتحول النقد الأدبى البنيوى إلى ما كان يتوجس الناقد **بوريس إخنبوم** Boris Eichenbaum من أن تئول إليه الشكلانية فى العام ١٩٢٩: «أى إلى عمل أشخاص مرموقين ذوى درجة معينة من الفعالية يصرفون جل اهتمامهم إلى استحداث المصطلحات والتفاخر بإظهار سعة معلوماتهم» (RRP، ١٥٧).

لا ريب فى أن بعض النقاد البنيويين قد زجوا بأنفسهم فى ألعاب التبويب المشكوك فى صحتها، بيد أنى مقتنع بأن المشروع برمته ليس سليما فحسب، بل هو ضرورى: ذلك أن عملا مفيدا سوف يُنجز، بل ويجرى حاليا تحت زعامة البنيوية. وليس غرضى هنا إجراء مسح لمجال النشاط البنيوى بأسره، ولو أنى آمل فى مناسبات قادمة أن أتطرق إلى الجوانب الأخرى منه. أما غرضى الحالى فهو أنى ملزم بأن أحدد نفسى بخط واحد من التطور يؤدى مباشرة من الشكلانيين وهدفهم الخاص بـ (جماعة دراسة اللغة الشعرية) فى بتسبورغ (جماعة **أوبياز** Opyaz) و(حلقة موسكو النقدية)، مرورا بحلقة براغ وانتهاء بالبنيويين الفرنسيين. ومن بين الشكلانيين الروس الذين ترعرعوا فى العشرينيات، كان **رومان ياكوبسن** الذى انتقل من حلقة موسكو إلى براغ، يطالب بتحول من الشكلانية إلى البنيوية التى من شأنها أن تستوعب آليات الأدب التعاقبية Diachronic والتزامنية Synchronic على حد سواء. وهكذا تتخطى تراثها الآلى وتطور منهجا جدليا («حلقة براغ» مجلة Change، العدد الثالث ٥٩). وبناء على ما تقدم فإن الشكلانية تطورت بصورة طبيعية إلى البنيوية، عبر وعيها للتطورات اللغوية الجديدة، وبوصفها رد فعل للنقود الماركسية للمنهج الشكلانى.

إن هذه البنيوية الأدبية التى تمخضت عن الشكلانية، وجدت من يطورها، وهو الناقد البلغارى الشاب البونطيقى (كما يحلو له أن يسمى نفسه) **تزفزتيان تودوروف**. ولكن **تودوروف** قد أكد هو نفسه التواصل بين الشكلانية الروسية ونسخته من البنيوية، فإنه يُعد شخصية مناسبة لأن أتناوله فى هذا العرض

السريع الذى أنوى تقديمه. والحقيقة أنه قدم ترجمة رائعة للمقالات الشكلانية الروسية إلى الفرنسية (نظرية الأدب، سول، ١٩٦٥). وفى كتابه الآخر (شعرية النثر، سول، ١٩٧١) قدم لنا بمقالته الأولى استعراضا قيما لـ (الإرث المنهجي للشكلانية). وارتأيت أن أحصر اهتمامى بـتـودوروف بحكم ارتباطاته بالشكلانية وتقييمه لإنجازات الشكلانيين، بل وكذلك بحكم أهميته بوصفه ناقدا بنيويا، وبوصفه أحد مريدى بـارت، فإنه أصبح أحد المساهمين فى المجلة الأدبية ذائعة الصيت فى باريس (الاتصـالات Ecole Pratique des Hautes Etudes. ومن هنا فقد أصبح مؤسسا ومحررا للمجلة الأدبية (البوئطيقا Poetique) التى سرعان ما أصبحت أبرز مجلة أدبية عالمية فى النظرية الأدبية، حيث من الممكن أن يطالع المرء ميشيل ريفاتير وهيلين شـيكوس فى العدد نفسه مع النقاد الأمريكان أمثال بول دى مان وين بوث. كذلك كان تودوروف سكرتيرا للجمعية العالمية للسيموطيقا المعنية بالبنى السردية، ومؤلف أربعة كتب فى النقد الأدبى والبوئطيقا (الشعرية). ومن هنا فإنى اخترته ليكون ممثلا للتطور البنيوى للشكلانية، لأنه كما أسماه «بول دى مان»: (السيد بنيوية)، ولأن الموضوع الرئيسى من كل عدد من هذه المجلة هو موضوع هذا النقاش، أى نظرية القص.

الآن وأنا أعد العُدّة للدخول فى صلب موضوعى الأصلى، أجد أنى مضطر لأن أتوقف قليلا مرة أخرى لأورد ملاحظة قوامها أن البنيوية والشكلانية لم يصبهما الإهمال فقط فى هذا البلد (الولايات المتحدة - المترجم) بل تعرضا كذلك إلى سوء الفهم حين جرى التطرق إليهما. وللتدليل على هذه المسألة بشدة، سأتطرق إلى مقالة كتبها الناقد فردريك جيمسون وحظيت فى الآونة الأخيرة بمكانة خاصة فى إحدى أبرز المجلات الأدبية واسعة الانتشار، إن لم تكن أفضلها طرا، وهى مجلة Pmla[1]. فى المقال الرئيسى لعدد كانون الثانى (يناير) ١٩٧١ من مجلة Pmla قدم لنا السيد جيمسون آراء عن الشكلانية والبنيوية فى مقالة أسماها (ما وراء النقد)، ولما كنت أنوى أن أختلف مع أغلب النقاط الرئيسية الواردة فى هذه المقالة، فإنى أود أن أقدم لملاحظاتى هذه بالقول بأنها واحدة من أفضل الأشياء التى أطلعت عليها فى تلك المجلة الكالحة، وبأن الآراء المتعلقة بالشكلانية والبنيوية المطروحة، مع أنها ليست آرائى، وهى «مغلوطة» فى حقيقة الأمر، إلا أنها آراء ذكية وحسنة الإطلاع. فى هذه المقالة يلاحظ جيمسون:

وهكذا فإن الشكلانية كما أسلفنا هى النمط الأساسى للتاويل عند أولئك الذين يرفضون التاويل. وفى الوقت عينه من الضرورى أن نستطرد إلى الحقيقة القائلة بأن هذا المنهج يحقق أهدافه المميزة فى الأشكال الصغرى؛ باختصار القصص والحكايات الفولكلورية والقصائد والحكايات والتفاصيل التزويقية للأعمال الكبرى. ولأسباب لا مجال لشرحها فى مقالتنا هذه، فإن الخط الشكلانى يُعد تزامنيا اساسا ولا يستطيع أن يتعامل مع التعاقب على نحو كاف سواء فى التاريخ الأدبى أو على شكل انفرادى، ومعنى ذلك أن الشكلانية باعتبارها منهجا تتوقف فى النقطة التى تبدأ منها الرواية باعتبارها مشكلة.

يخيل إلى أن هذا الرأى الذى يستند أساسا إلى التصور القائل إن الشكلانية فى جوهرها محاولة ترمى إلى استبدال الاهتمام بالشكل ليحل محل الاهتمام بالمضمون، إن هذا الرأى مغلوط من عدة أوجه. وإذا توخينا الدقة فإننا نستطيع القول بأن الشكلانية تعنى بالمسائل الشعرية (البوئطيقا) أكثر من التأويل، وتعنى بطرح التعميمات المفيدة حول «أدبية النص» Literari-ness أكثر من عنايتها بالقراءات التى تتسم بالألمعية والذكاء للأعمال المفردة، مع التوكيد بأن العديد من الشكلانيين قدموا قراءات ممتازة حين حصروا جل اهتمامهم فى ذلك. لكن القول بأن التقدم الشكلانى والبنيوى أثبتا عدم استعدادهما أو عدم قدرتهما على تناول البعد الزمنى لأعمال معينة، أو للأدب بصورة عامة، لهو قول غير صحيح بكل بساطة؛ ومع أن هناك قدرا كبيرا من الضغط باتجاه التزامنى من الخط الذى مصدره علم اللغة السوسيرى، إلا أنه سرعان ما يقابله التأثير اللغوى الذى يمارسه **ياكوبسن** وكذلك الضغوط المقابلة للأنماط الهيجلية والماركسية كالتى تطالعنا على سبيل المثال فى النقد الأدبى عند **لوكاش**. وأخيرا فإن المنهج الشكلانى الذى هو أبعد ما يكون عن العجز فى مجاراة الرواية باعتبارها بحثا أدبيا، قد منحنا فى حقيقة الأمر كل ما نعرف من البوئطيقا «الشعرية» الخاصة بالقص. ومع أن بعض أجزاء نظريتنا قد ترعرعت بين ظهرانينا فى اللغة الإنجليزية، لكننا بالكاد نجد شيئا فى التفكير الأنجلو/ أمريكى المعاصر حول الشكل القصصى لم يتطرق إليه النقاد الشكلانيون وأتباعهم من البنيويين. وحتى المشكلة الخاصة المتعلقة بوجهة النظر فى القص التى نظن أنها ترجع إلى أصول نقدية عند النقاد الإنجليز والأمريكان تمتد من **هنرى جيمس** وحتى **أوين بوث**، فقد تصدى لها النقاد الشكلانيون، والمفاهيم المهمة الأخرى فى تفكيرنا النقدى حول القص قد جاءتنا مباشرة من الشكلانية عبر نقاد من طراز **رينيه ويليك**، الذى قدم إلى هذا البلد من (**حلقة براغ**). بيد أن هذا النقاش الأولىّ قد ابتعد أكثر من اللازم، وقد آن الأوان لأن نتوقف عند الإنجازات الشكلانية الروسية فيما يتعلق بنظرية الأدب ونظرية الرواية على وجه الخصوص.

عند قراءة النقاد الشكلانيين لابد من أن تلفت انتباه القارئ الحقيقة التى قوامها أنهم (الشكلانيين) يمثلون بالفعل «مدرسة» نقدية، أما النقاد الأمريكان فإنهم باستثناء نفر محدود منهم، كانوا يعملون بشكل انفرادى. بيد أن النقاد الشكلانيين يتحدثون بعضهم إلى البعض ويقرأ كل منهم أعمال الآخر ويعدلون ويشذبون ويطورون أفكار بعضهم البعض. والحق أن الطريقة التى تمكنوا بها من الاستفادة من أعمال بعضهم البعض تشير إلى أنهم يحققون بالفعل نوعا من «علم الأدب» يعتبر إلى حد ما هدفهم الأساسى، لأن النظام الذى ساروا عليه يُعد علما لكونه يعتمد على التراكم؛ وفنا، بمعنى أن كل عمل نقدى هو نسيج وحده. وهذا التداخل بين الشكلانية يجعل من الصعب أن ننسب إلى أشخاص بعينهم فضل تطوير مفاهيم معينة. بيد أن الناقدين اللذين كتبا بشكل كبير حول القص هما **فكتور شكلوفسكى وبوريس إخنبوم**. وسأتناول هنا إنجازاتهما الرئيسية.

يعتبر **شكلوفسكى** الأكثر إبداعا بين الاثنين، بيد أنه أكثر غلوا وتطرفا. إذ إن **إخنبوم** أكثر تعقلا ومنهجية. فعلى سبيل المثال نافح **شكلوفسكى** عن رواية

(ترسترام شاندى) فى وجه التهمة القائلة بأنها ليست رواية، من خلال توكيده ضرورة النظر إليها بوصفها: **الرواية الأكثر نموذجية فى الأدب العالمى (ليمون وريس**، ص٥٧). وينبغى أن نضيف إلى اسمىْ **شكلوفسكى وإخنبوم** اسما ثالثا، بحكم القوة التى مبعثها مقالة واحدة تلخص وتبوّب بوئطيقا القصة الشكلانية كلها، وأعنى به **بوريس توماشفسكى** الذى أعيد طبع مقالته المعنونة «موضوعات» Thematics جنبا إلى جنب مع مقاطع مهمة كتبها **شكلوفسكى وأخنبوم** فى الأنطولوجيا التى أعدها **ليمون وريس**. بيد أن الموضع الصحيح للشروع فى هذه الدراسة للشكلانية، هو بسؤال أكثر عمومية: علاقة الشكلانية بالتاريخ الأدبى التى سبق أن تناولها **إخنبوم** فى مقالته بعنوان (البيئة الأدبية) التى نشرت فى العام ١٩٢٩ (RRP ص٥٦٠ - ٥٦٥).

يبدأ إخنبوم بالإيضاح التالى «**إن أى نسق تاريخى يصبح أمرا غير ممكن من دون نظرية، لأنه لا يوجد هناك مبدأ لانتقاء الحقائق وتصورها**» والتاريخ بالنسبة **لإخنبوم** هو ذاته فى التاريخ، وبالتالى فإن ثمة ضرورة لتعديله باستمرار:

وعليه فإن التاريخ علم حالات التماثل المعقدة، علم الرؤية المزدوجة: حقائق الماضى تحمل معانى لنا، من شأنها أن تميزها وتضعها بصورة حتمية ودائمة تحت علامة المشكلات المعاصرة. ومن هنا فإن مجموعة من المشكلات تحل محل مجموعة أخرى، مجموعة من الحقائق تطغى على الأخرى. ومن هذا المعنى يعتبر التاريخ طريقة خاصة فى دراسة خاصة عن الحاضر بمساعدة الحقائق المستمدة من الماضى.

ويؤدى التغيير المستمر للمشكلات والعلامات الخاصة بالمفاهيم إلى إعادة تشكيل المادة التقليدية وإدخال حقائق جديدة كانت مستبعدة من نسق سابق نتيجة لنواحي القصور المتاصلة فى الثانى. إن دمج مجموعة جديدة من الحقائق (تحت علامة تكافؤ معين) يلفت انتباهنا باعتباره اكتشافا لتلك الحقائق، نظرا لأن وجودها خارج نسق معين (حالتها «المتجاورة») كان معادلا من وجهة نظر علمية لعدم وجودها» (RRP، ص٥٦).

إن هذا المقطع بحاجة إلى تحليل معين. إنه صورة نموذجية عن التفكير الشكلانى/ البنيوى، بمعنى أنه يشدد على أن الحقيقة أمر نسبى وبأنها تُخلق بدلا من أن تكتشف. علينا أن نلاحظ أن هذا الرأى لا ينكر وجود الحقائق: أنه يؤكد فقط أن هناك حقائق على درجة كبيرة من التعدد حتى أنه يتعذر إدراكها إلا إذا جرى تحديدها وتنظيمها ضمن نسق قائم على المفاهيم الذهنية. إن المضمون والشكل كل لا ينفصل، لأن أيا منهما لا يمكن أن يوجد مرة دون الآخر. إن هذا الرأى أبعد ما يكون عن إلغاء البعد الزمنى للحياة، والحقيقة أنه يؤكده بكل صراحة. إنه وثيق الصلة بناحية مهمة من النظرية الشكلانية للبنية القصصية. ففى كتاباتهم حول القصة يميز الشكلانيون ناحيتين من الحكاية، هما: القصة Story والمبنى الحكائى أو الحبكة Plot أو Sujet. فالقصة هى المواد الأولية للحكاية، أى الأحداث فى تتابعها الزمنى أو التاريخى، أما المبنى الحكائى فهو القصة فى

حالة تشكلها فعلا. بوسعنا أن ننظر إلى القصة باعتبارها مماثلة لحقائق التاريخ ذاته، تشير دائما على المنوال ذاته وفى الاتجاه نفسه. أما فى المبنى الحكائى فقد يطرأ تغيير على السرعة، وقد ينحرف الاتجاه حسب مشيئتنا. والحق أن القصة تمثل بالفعل مواضع يتم اختيارها طبقا لقانون أوليّ عن المنطق القصصى الذى يستبعد كل ما لا يمت بصلة للموضوع. والمبنى الحكائى Plot هو تعديل لاحق يرتب هذه المواد وصولا إلى أقصى حد من التأثير العاطفى والاهتمام المتعلق بالموضوع. لكن من الجائز أن نقول بأن حقائق الحياة بالنسبة للتاريخ، مثلما القصة بالنسبة للمبنى الحكائى. فالتاريخ ينتقى وقائع الوجود ويرتبها، والمبنى الحكائى ينتقى وقائع القصة ويرتبها. إذن يتجلى فن القصة أكثر فى إعادة الترتيب المدروسة للأحداث التاريخية، الأمر الذى يحيل القصة إلى مبنى حكائى. والزمن يُعد مسألة جوهرية بالنسبة للقص، وليس النقاد الشكلانيون على وعى تام بأهميته الجوهرية فحسب، بل وأيضا بالطريقة التى يكتسب بمقتضاها تلك الأهمية.

وبعد تحديد ضرورة النظرية بالنسبة للتاريخ، يعلن **إخنبوم** عن مصطلحات معينة من التاريخ الأدبى. ويشرع فى طرح السؤال المتعلق بطبيعة المعلومات. ويتساءل: ما هى **«الحقيقة الأدبية التاريخية»**؟ مشيرا إلى أن الإجابة تعتمد على حل مشكلة نظرية هى «طبيعة العلاقة بين حقائق التطور الأدبى وحقائق البيئة الأدبية».

لقد تمت صياغة النظام الأدبى التقليدى من دون الاهتمام بالفرق الأساسى بين مفاهيم البدء والنشوء، إذ اعتبرت هذه المفاهيم مترادفة. وعلى نحو مماثل فإنها اكتفت بذلك من دون محاولة تحديد ما المقصود بالحقيقة التاريخية الأدبية. والنتيجة هى نظرية ساذجة حول «الانحدار الخطى» و«التأثير»، وكذلك «سيرة سيكولوجية ساذجة» (RRP ص٥٩). وفى معرض توضيحه أن **«الأدب وحده ليس هو الذى يتطور، بل الدرس الأدبى يتطور أيضا مع الأدب»**، يلاحظ **إخنبوم** أن دراسات التأثير الساذج والدراسات النفسية الساذجة قد فتحت الباب على مصراعيه أمام سوسيولوجيا ساذجة للأدب بالدرجة نفسها، وبدلا من الإفادة تحت يافطة مفهومية جديدة من الملاحظات السابقة للسمات الخاصة للتطور الأدبى، (وهذه الملاحظات فى آخر الأمر لا تتناقض فحسب، بل تدعم فعلا وجهة نظر اجتماعية أصيلة) فإن العلماء المعنيين بسوسيولوجيا الأدب لدينا قد تبنوا البحث الميتافيزيقى عن المبادئ الرئيسية للتطور الأدبى والأشكال الأدبية. وكان أمامهم احتمالان جرى تطبيقهما وثبتت عدم فاعليتهما فى استحداث أى نظام تاريخى/ أدبى؛ وهما:

١ ـ تحليل أعمال الأدب من وجهة نظر أيديولوجية الكاتب «الطبقية» (وهذا منهج نفسى صرف لا يصلح للفن، ويعتبر الفن بالنسبة له مادة غير مناسبة ومحدودة التمييز).

٢ ـ الاشتقاق القائم على مبدأ العلة والمعلول للأشكال الأدبية والأساليب، من الأشكال العامة الاقتصادية والاجتماعية والزراعية والصناعية فى الحقبة الزمنية. (RRP ص٦٠).

ويرفض **إخنبوم** هذه المواقف للأسباب التالية:

لا توجد هناك دراسة علمية، أيا كانت الدرجة التى تبلغها، تستطيع أن تهدينا إلى المبدأ الرئيسى (على افتراض أن الأهداف المطروحة علمية وليست دينية). فالعلم فى آخر الأمر لا يفسر الظواهر، بل بالأحرى يحدد فقط خصائصها وعلاقاتها. والتاريخ غير قادر على الإجابة على سؤال واحد يتعلق بـ «الأسباب»: ولكنه يستطيع الإجابة على السؤال: ماذا يعنى هذا؟.

إن الأدب شأنه فى ذلك شأن أى نظام معين آخر من الأشياء، لا يتولد من حقائق تعود إلى أنظمة أخرى، وبالتالى لا يمكن اختزاله إلى مثل هذه الحقائق. إن العلاقات بين حقائق النظام الأدبى والحقائق الخارجة عنه لا يمكن أن تكون حقائق عرضية، بل يمكن أن تكون فقط علاقات التكافؤ والتفاعل والاتكال والاشتراط (RRP ص٦٠)، وبعد شرح مقتضب وبسيط لمصطلحات العلاقة التى استخدمها، يدلى **إخنبوم** بالرأى الحاسم التالى:

لما كان الأدب غير قابل للاختزال إلى مجرد أى نظام آخر من الأشياء، ولا يمكن أن يكون هو الاشتقاق البسيط لأى نظام آخر، فليس ثمة سبب يدعو للاعتقاد بأن جميع عناصره المكونة له يمكن أن تتحدد تطوريا. فالحقيقة التاريخية/ الأدبية تركيبة معقدة يعود الدور الأساسى فيها إلى الناحية الأدبية (Literariness) **التى هى عنصر على درجة من الخصوصية بحيث تكون دراسته ذات نفع فى حالة واحدة فقط، هى حالة النظر إليها من زاوية تطورية جدا** (RRP ص٦٢).

إن هذا الرأى على درجة من الخطورة لكونه يلخص الموقف الشكلانى فى وجه الضغط الماركسى للتخلى عنه. ويتوصل إلى حل وسط بطريقة صحية (ويمكن أن نسميها جدلية إذا توخينا الدقة) من خلال تقبل الفكرة التى قوامها أن الحقائق خارج النطاق الأدبى تحدد بداية الأعمال الأدبية. بيد أنه يصر على أن المحدِّد الخارجى الأساسى لأى عمل أدبى هو التقليد الأدبى ذاته، وهذا بالتأكيد لا ينهى الجدل المحتدم بين الماركسيين والشكلانيين، لكنه يفتح الآفاق لأى تطور لاحق. إذ يطلب من النقاد الماركسيين السوسيولوجيين دقة وخفة كالتى نجدها فى عمل ناقد بنيوى/ ماركسى مثل **لوسيان جولدمان** الذى يحمل كتابه (نحو سوسيولوجيا الرواية - جاليمار، ١٩٦٤). تشابها مع **لوكاش** والشكلانيين أيضا، وأيا كان الأمر، فإنه من الجلى الآن أن الشكلانيين أبعد ما يكونون عن تجاهل التاريخ، بل إنهم كانوا يحملون تصورا شكلانيا مناسبا عنه. سيتضح هذا التطور من جديد حين نتجه إلى تحليل المنهج الشكلانى للأجناس القصصية. لكن قبل دراسة مشكلات الجنس الأدبى على هذا النحو حرى بنا أن نتناول بعض المفردات النظرية الأساسية للبوئطيقا الشكلانية الخاصة بالقص.

إن إحدى المعضلات الكبيرة فى نظرية القص من **أرسطو وأورباخ**، كانت العلاقة بين الفن القصصى والحياة، أى مشكلة المحاكاة Mimesis، فالتصور الشكلانى لهذه المشكلة، وهو أبعد ما يكون عن الاستغراق فى الأمور الجمالية الخالصة أو عن إلغاء العنصر المحاكاتى فى القص، هو محاولة ترمى إلى

اكتشاف ما يفعله فن الألفاظ فى الحياة؛ ومن أجلها، ويتجلى هذا أكثر فى مفهوم **فكتور شكلوفسكى** للتغريب Defamiliarization (إن مفهوم **شكلوفسكى** مرتبط بنظرية عن التلقى هى فى الأساس نظرية **جشتالتية** Gestaltist ولو بدت فى ظاهرها غير مرتبطة بصلات مباشرة بعمل علماء النفس **الجشتالتيين** الألمان).

ويستشهد **شكلوفسكى** نفسه بعمل **جاكوبنسكى وبودوجن** فى هذا الشأن، بيد أنه عاش فى برلين لعدة سنوات ومن المرجح أنه اطلع على أعمال علماء النفس **الجشتالتيين**. ويلاحظ **شكلوفسكى** أن «**التلقى يصبح معتادا وتلقائيا**» ويردف قائلا: «**نرى الشىء ذاته وكأنه ملفوف بكيس. إننا نعرف ماهيته عن طريق هيئته، بيد أننا نرى إطاره العام فقط**»، ولدى دراسته لقطعة مجتزأة من (**يوميات تولستوى**) يخلص **شكلوفسكى** إلى الاستنتاج التالى:

إن التعود يلتهم الأشياء والملابس والأثاث وزوجة المرء والخوف من الحرب.. وإذا كانت جميع الحيوات المعقدة لكثير من الناس تسير بصورة لاواعية، فإن مثل هذه الحيوات تصبح كما لو أنها لم تك موجودة. وقد وجد الفن ليعيننا على استعادة الإحساس بالحياة: إنه وجد ليجعلنا نتحسس الأشياء، نجعل الصخر صخرا فعلا. وتتلخص غاية الفن فى إعطاء إحساس بالشىء كما نراه، وليس كما ندركه. وإن تكنيك الفن هو جعل الأشياء «غير مألوفة»، حتى تصير مبهمة، وذلك من أجل زيادة صعوبة الإحساس وإطالة أمده. إن عملية التلقى فى الفن هى غاية فى ذاتها، وينبغى العمل على إطالتها. فى الفن تكون تجربتنا فى عملية التأليف هى الشىء المهم، وليس النتاج المنجز.

وعند إيراد هذه الفقرة وددت فى البداية أن أستخدم نسخة (**ليمون وريس** ص١٢). بيد أن نسختهما تنتهى كالآتى: «**الفن هو طريقة فى تجربة مقننة لشىء ما، والشىء ذاته ليس مهما**». وفى تقديرى أن هذه القراءة عرضة للتأويل الجمالى الضيق أو الخاص بـ (الفن للفن). إن نسخة **تودوروف** الفرنسية مقنعة اكثر، فهى تقول:

Lárt est un moyen déprouver le devenir de Lóbject, ce quiest déja devénu nímporte pas pour Lárt.»

وبمساعدة بروفيسور **توماس وينر** من جامعة براون استأنست بالنص الروسى الذى فحواه: «**الفن هو** الوسيلة لتجربة خلق الشىء، لكن الشىء المصنوع ليس مهما فى الفن».

يمضى **شكلوفسكى** فى شرح التغريب على نطاق واسع بدءا من أعمال **تولستوى**، ويرينا كيف أن **تولستوى** من خلال توظيف وجهة نظر فلاح أو حتى حيوان، يستطيع أن يجعل المألوف يبدو على درجة من الغرابة، حتى نراه مرة أخرى.. ليس التغريب مجرد تكنيك أساسى للفن القائم على المحاكاة، بل هو مبرر وجوده أيضا، وبطبيعة الحال يتحقق التغريب فى القص عن طريق وجهة النظر وعن طريق الأسلوب، بيد أنه يتحقق أيضا عن طريق ترتيب الحبكة. فالمبنى الحكائى، أى ترتيب أحداث القصة يغرّبها ويفتحها للتلقى. ولما كان

الفن ذاته يوجد فى الزمن، فإن الطرق الخاصة للتغريب ذاتها، تخضع للعادة وتصبح تقاليد تسهم فى تضبيب الأحداث والأشياء ذاتها التى وجدت من أجل استجلائها. ومن هنا لا يمكن أن يكون هناك تكنيك واقعى ثابت. وبالتالى فإن رد فعل الفنان على طغيان التقاليد القصصية فى تجسيد الواقع يصبح منصبا على المحاكاة الساخرة Parodic؛ وكما يقول **شكلوفسكى** فإنه (الفنان) «يجرد» التكنيك القصصى عن طريق المبالغة فيه.

وهكذا يحلل **شكلوفسكى** رواية **(تراسترام شاندى)** بوصفها عملا قصصيا يدور فى الأساس حول التكنيك القصصى. ولما كانت هذه الرواية تحصر اهتمامها فى طرائق القص، فإنها تتناول أيضا أنماط التلقى - وكذلك تأويل الفن والحياة.

إن تجريد الطرائق الأدبية وكشفها يجعلها تبدو غريبة وغير مألوفة كذلك، بحيث إننا نتحسسها بصورة خاصة.

إن التغريب لدى تطبيقه على الفن ذاته، يفضى إلى كشف الطرائق الفنية. وهكذا فإن الفن عموما وفى القصة بشكل خاص، يمكن أن ننظر إليه بوصفه نوعا من جدل التغريب الذى تُولِّدُ بموجبه تقنيات جديدة فى الطرح، تقنيات مضادة من شأنها أن تصبح عرضة للسخرية، وهذا الجدل يمثل محور تاريخ القص.

إن أفضل تعريف جامع لبوطيقا الشكلانية الخاصة بالقص يمكن أن نعثر عليه فى مقالة **بوريس توماشفسكى** Tomashevsky «موضوعات» - (التى يتضمنها كتاب **ليمون وريس**) - يبدأ **توماشفسكى** بتأكيد أن المبدأ الموحد فى البيئة القصصية **هو فكرة** عامة أو موضوع. وفى العمل القصص تعكس الموضوعات وجود قوتين مختلفتين نوعا ما، واحدة متأتية من البيئة المباشرة للكاتب، والأخرى من الموروث الأدبى الذى يكتب فيه. كذلك تعكس اهتمامات مختلفة للكاتب والقارئ: **«يحاول الكاتب أن يحل مشكلة التقليد الفنى فى حين قد ينشد القارئ الحصول على التسلية فحسب، أو ربما يرغب فى مزيج من الاهتمامات الأدبية والاهتمامات الثقافية العامة».**

إن هذا الضرب الأخير من القراء يطالب، **«بواقع - بمعنى، بمواضيع حقيقية ضمن سياق التفكير الثقافى المعاصر»**.

ويطرح **توماشفسكى** سلسلة من المواد الموضوعاتية التى تتراوح بين المواضيع الضاربة فى محليتها وآنيتها، والتى يمكن أن تحظى بالاهتمام على المدى البعيد، والمواضيع ذات الاهتمام الإنسانى العام مثل الحب والموت: **«كلما كان الموضوع أكثر أهمية وثباتا، أصبح أكثر ضمانا لحياة العمل الفنى»**. لكن حتى المواضيع الخالدة ينبغى أن تطرح عبر **«نوع من المادة المحددة التى ينبغى أن تكون متصلة بارض الواقع، إذا أريد لصيغة المعالجة أن تكون جديرة بالاهتمام»**.

فى أية رواية مطروحة يمكن أن ننظر إلى الموضوع الرئيسى بوصفه يتكون من وجبات (موضوعاتية) صغرى. وتسمى وحدات القص غير القابلة للاختزال أو الإنقاص، موتيفات Motifs، وهكذا فإننا يمكن أن نعرِّف القصة بأنها حاصل جمع الموتيفات ضمن ترتيبها القائم

على السببية أو التعاقبية، والمبنى الحكائى بأنه حاصل جمع الموتيفات ذاتها، المرتبة بصورة من الصور بحيث إنها تستثمر العواطف وتطور الموضوع: إن الوظيفة الجمالية للمبنى الحكائى هى بالضبط جعل ترتيب بعض الموتيفات تحظى باهتمام القارئ.

ينطلق **توماشفسكى** من مبدأ الترتيب أو الدافعية Motivation. ويلاحظ أن الدافع هذا، هو دائما نوع من الحل الوسط بين الواقع الموضوعى والتقليد الأدبى. ولأن القراء يحتاجون إلى الإبهام عند الاقتراب من الحياة فإن البعض مضطر إلى أن يقدمه إليهم. ولكون «**المادة الواقعية ذاتها لا تحمل بنية فنية**»، فإن «**تشكيل البنية الفنية يستلزم أن يعاد تركيب الواقع بمقتضى قوانين جمالية. وتعتبر مثل هذه القوانين دائما تقليدية، حيث ينظر إليها حسب علاقتها بالواقع**».

وبخصوص الدافعية، **يتطرق توماشفسكى** إلى أنواع مختلفة من الموتيفات (المتصلة والمنفصلة والساكنة والمتحركة). والقيمة المختلفة للموتيفات بخصوص المبنى الحكائى والقصة، والأنواع المختلفة للرواة (المحكى العام والمحدود. والمختلط بينهما) ومعالجة الزمان والمكان، واختلافات الشخصية (الساكنة والمتحركة والإيجابية والسلبية) والطرائق المختلفة للحبكة (التقليدية والحرة والمكشوفة والمبهمة) وأخيرا علاقة هذه الطرائق بالأسلوبين القصصيين الأساسيين (الطبيعى والمفتعل). إن هذه المادة على درجة من التخصص والثراء حتى ليتعذر طرحها هنا، نظرا إلى أن **توماشفسكى** نفسه قد طرحها بأعلى درجة ممكنة من الإحكام والإيجاز. وبالرغم من مرور قرابة خمسين عاما على نشرها، فإنها لا تزال تعد أول كتاب منهجى للبوئطيقا القصصية، ولم يستطع أحد تجاوز **توماشفسكى** إلى الآن، إذ تمكن الكتاب الآخرون فقط من صقل ما سبق أن أنجزه، وتعديله.

وقد بدأ النقاد الشكلانيون أنفسهم عملية صقل البوئطيقا الشكلانية وتعديلها، ونستطيع أن نلمس إحدى نواحى هذه العملية من خلال تناول المقالة المهمة التى كتبها **فكتور شكلوفسكى** بخصوص تعديلات معينة للموقف الشكلانى الذى طوره الشكلانيون أنفسهم وأتباعهم من البنيويين. ففى مقالته المعنونة (فى بنية القصة القصيرة والرواية ـ.T.L ص١٧٠-١٩٦)، يستخدم **شكلوفسكى** هذين النوعين من القص لتطوير خصائص مشتركة بين كل أنواع القص، ولفرز بعض الصفات الخاصة لهذين النوعين المتميزين. ويبدأ بطرح السؤال الأساسى المتعلق بالشىء الذى يجعل القصة، قصة: «**لا يكفى بالنسبة لنا أن نحصل على صورة ذهنية بسيطة ولا حتى تشابه بسيط، بل ولا حتى وصف بسيط لحدث معين لنكون انطباعا بأن ما نقرأه هو قصة**». ويخلص إلى القول بأن القصة موجهة إلى غاية معينة أكثر من الرواية، بمعنى آخر؛ القصة: مركبة بعناية فائقة لكى تعطينا إحساسا بالاكتمال فى ختامها، على حين أن الرواية غالبا ما تختتم حدثها قبل النهاية أو تبدو قادرة على التوسع إلى ما لا نهاية.. وهكذا تلجأ أنواع معينة من الروايات إلى طرح الخاتمة Epilogue وتغير مسار الزمن حتى تستطيع أن تحسم المسائل بسرعة. (فى حقيقة الأمر كان **إخنبوم** الذى يعمل على هدى أفكار **شكلوفسكى** قد طور هذه الفكرة). لكن فى القصة القصيرة يعمل تركيب الحبكة

ببراعة أكبر ليفضى إلى خاتمة، هى حل عقدة حقيقية. ويتساءل **شكلوفسكى**: ما هى أنواع الدوافع التى تعطينا هذا الإحساس المهم بالنهاية؟ ويفرق بين نوعين أساسيين: الأول القائم على التضاد وحسمه، والثانى على التشابه الذى يكشف عنه. فى الحالة الأولى يتوجه إحساسنا بالاكتمال نحو الفعل، فى حين يتجه فى الثانية نحو الموضوع. لكن فى كلتا الحالتين ثمة مبدأ مشترك يمارس فعله، وهو الحركة الدائرية التى تربط الخاتمة بالبداية إما عن طريق المقارنة أو التغاير.

كذلك يلاحظ **شكلوفسكى** أن مجاميع الحكايات المترابطة موجودة منذ أمد طويل قبل أن ترسخ الرواية جذورها باعتبارها شكلا مجددا. وكان على درجة من الحرص وهو يشدد على أن الرواية منحدرة بالضرورة عن هذه الأشكال السابقة. وكما يوضح **إخنبوم**، فإن الرواية مستمدة من التاريخ وحكايات الأسفار والأشكال الأدبية الفرعية الأخرى، بيد أنه يشير ضمنا إلى أن مبادئ التركيب التى وجدت فى المجموعات القديمة للحكايات ترهص بالمبادئ التى نجدها فى الرواية. وتفرز نوعين من البنية: الأولى قائمة على الربط Linking والأخرى على التأطير Framing. إن البنية القائمة على التأطير تؤدى إلى أعمال أدبية من طراز «ألف ليلة وليلة» و«الديكاميرون» و«حكايات كانتربرى»، أما القائمة على الربط، فتتجلى أكثر فى الأعمال الأدبية التى تطرح أفعالا مختلفة يؤديها بطل واحد. أما الروايات من طراز (الحمار الذهبى) فتوظف مزيجا من الربط والتأطير. ويوضح **شكلوفسكى** أن كلا المنهجين يؤدى إلى نوع من الإثراء لهذه الأشكال بأمور خارج الفعل القصصى، تسير باتجاه الرواية. فعلى سبيل المثال فى المجموعة المؤلفة من الحكايات، لا يتطور الرواة أنفسهم ولا الشخصيات فى الحكايات، بل ينحصر جل اهتمامنا بالفعل القصصى، أما الشخصية فهى مجرد ورقة لعب من شأنها أن تسمح بتطوير الحبكة القصصية. ويدوم هذا المنحى فترة طويلة. وحتى فى القرن الثامن عشر تطالعنا شخصيات مثل (جيل بلاس Gil Blas) الذى ليس رجلا، بل هو خيط يربط وقائع الرواية مع بعضها، وهذا الخيط رمادى. ومن جهة أخرى يمكن أن نعثر على تنامى الشخصية فى الآداب السابقة **«فى حكايات كانتربرى، تكون الصلة بين الفعل القصصى والشخصية متينة جدا»**. ومن الجائز أن تؤدى طريقة الحكايات التى ترتبط مع بعضها عن طريق شخصية محورية واحدة، حين يتحول إلى شخص يسافر سعيا وراء عمل، كما هى الحال فى قصة (Lazarilb de Tormes) أو (جيل بلاس)، إلى إثراء القصص بمواد ذات طبيعة سوسيولوجية كما هى الحال فى قصة **سرفانتس** المعنونة Glass Licentizte و(دون كيخوتة) بطبيعة الحال. إن مثل هذا الإثراء من شأنه أن يمهد السبيل للرواية الحديثة والقصة القصيرة.

يواصل **بوريس إخنبوم** العمل على تطوير هذه الأشكال فى مقتطفات من الكتابات النقدية التى جمعها **تزفزتيان تودوروف**. (T.L. ص١٩٧ - ٢١١) تحت عنوان «فى نظرية النثر» (يمكن العثور على الجزء الثانى من هذه المادة باللغة الإنجليزية فى مجلة RRP ص٢٣١ -٢٣٨ وفى مقالة **إخنبوم** «**أو. هنرى** O. Henry ونظرية القصة القصيرة»). يبدأ **إخنبوم** بدراسة العلاقة بين الحكاية الشفاهية والقصة المكتوبة. ويوضح أولا الطريقة التى تنفصل بها الأجناس النثرية بخلاف

الشعر، عن الأداء الصوتى وتطور تقنيات غريبة عن اللغة المكتوبة. وهكذا توجه القصص المكتوبة نفسها نحو شكل الرسائل والمذكرات والملاحظات والدراسات الوصفية والمقالات الصحفية.. وهلم جرا. ويدخل الكلام الشفاهى القص من جديد على شكل حوار. يرى **إخنبوم** أن الحكايات من أمثال تلك التى تطالعنا فى (الديكاميرون) لها صلة وثيقة بالكلام الشفاهى: أى أنها مرتبطة بالحكاية الشفاهية وحدوتة القيل والقال التى يغطى فيها صوت الراوى كل الأصوات الأخرى. وقد حافظت الروايات المبكرة والمستمدة من هذه المجموعات من الحكايات، على هذه السمة الشفاهية الأصلية. لكن بحلول القرن التاسع عشر راحت تظهر رواية جديدة مستوحاة من ثقافة قائمة على القراءة. استمر العنصر الشفاهى فى مثل هذه الصفات؛ مثل الصوت السردى الخطابى عند **سكوت** أو الصوت الغنائى عند **هوجو** - لكن حتى هؤلاء كانوا أقرب إلى الخطاب البلاغى من رواية القصة الشفاهية البسيطة. وعلى العموم فإن الرواية الأوروبية وبالأخص فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كان يغلب عليها الوصف وإبراز الجوانب النفسية أو العرض القائم على بلورة المشاهد. يقول **إخنبوم «بهذه الطريقة تخلت الرواية عن الشكل الملحمى وأمست مزيجا من الحوارات والمشاهد والعروض التفصيلية للديكور والحركات والإيقاعات»**. فبالنسبة **لإخنبوم** تعتبر الرواية شكلا تجميعيا، مكونا من أشكال «أولية» أخرى. وفى هذا الصدد يورد باستحسان وجود هذه الفكرة فى بدايات النقد الروسى، ويستشهد برأى **شيفريف** الذى كان قد أطلق على الرواية عام ١٨٤٣ تسمية مزيج جديد من جميع الأجناس ذى طبقات فرعية متباينة مثل الرواية الملحمية (دون كيخوتة) والرواية الغنائية (**ڤيرتر**) والرواية الدرامية (**سكوت**).

وحين تطرق إلى تاريخ الرواية باعتبارها شكلا، تصدى **إخنبوم** بطبيعة الحال لمشكلة الأجناس:

لدى تطور كل جنس أدبى، ثمة زمان حين ينحط استخدامه للأهداف الجدية كليا أو السامية ويخلق شكلا ساخرا أو كوميديا. وقد حصلت هذه الظاهرة ذاتها فى القصيدة الملحمية والرواية المعاصرة ورواية السيرة .. الخ. ومن الطبيعى، أن تخلق الظروف المحلية والتاريخية اختلافات مهمة، بيد أن العملية ذاتها تكشف هذا المنحى ذاته بوصفه قانونا تطوريا: التأويل الجدى لبنية مرسومة بعناية وتفصيل يفسح المجال أمام السخرية والبهرجة والمفارقة الساخرة: إن الصلات التى تعمل على بلورة الدافع وراء مشهد معين تصبح أضعف من ذى قبل ومكشوفة أكثر. ويبدأ المؤلف نفسه بالظهور على خشبة المسرح، ويحطم الإيهام الخاص بالمصداقية والجدية: أى أن بنية الحبكة تصبح عملية تلاعب بالقصة وتحول نفسها إلى نوع من اللغز أو الحدوتة. وهكذا يظهر تحلل الجنس الأدبى، أى أنه يجد إمكانات جديدة وإشكالات جديدة» (T.L. ص٢٠٨ - ٢٠٩، RRP ص٢٣٦).

لا ريب فى أن هذا تفكير تعاقبى Diachronic وفى أنه تفكير مُقنع أيضا. ويبدو الأمر كما لو أن **إخنبوم** فى العام ١٩٢٥ يستشرف **بورخس وبارت** وطائفة

أخرى من الكتاب المعاصرين. (وبطبيعة الحال خرج **نابوكوف** من بيئة فكرية مرتبطة بالشكلانية بوشائج قوية). يمثل تفكير **إخنبوم** عن الأجناس توسعا وتعقيدا داخل الشكلانية ويؤدى بدوره إلى السخرية. **يتجلى هذا** التعقيد على أحسن وجه فى عمل **رومان ياكوبسن كما** نجده على سبيل المثال فى محاضرة ألقاها فى جامعة ماسارك فى العام ١٩٣٥ حول الشكلانيين الروس.

فى هذه المحاضرة شدد **ياكوبسن** على أهمية مفهوم «الهيمنة» Dominance بوصفه مفتاحا للبوئطيقا الشكلانية («المهيمن» RRP، ص٨٢-٨٧). وعرف المهيمن بأنه **«عنصر التركيز فى العمل الفنى، إنه يحدد ويقرر ويحول العناصر المتبقية: إنه المهيمن الذى يضمن وحدة البنية»** (RRP، ص٨٢). **«وخارج العمل الأدبى قد نبحث عن مهيمن ليس فقط فى العمل الشعرى لفنان معين، وليس فقط بالعرف الشعرى ومجموعة الأعراف لدى مدرسة شعرية معينة، بل وأيضا فى فن حقبة معينة ينظر إليها ككل»** (٨٣). إن الفن التشكيلى هيمن فى عصر النهضة، والموسيقى فى الفترة الرومانسية وفن الألفاظ فى جماليات الواقعية. ومن خلال توظيفه لمفهوم المهيمن، استطاع **ياكوبسن** أن يوجه نقدا للتيارات المبكرة عند الشكلانيين للتشديد على نقاء اللغة الفنية. ويلاحظ أن القصيدة لا تحمل وظيفة جمالية خالصة **«وحقيقة الأمر أن غايات العمل الشعرى غالبا ما ترتبط بالفلسفة والجدل الاجتماعى»** الخ.. ويوضح بأن العكس هو الصحيح أى أنه **«مثلما لا يمكن أن يتحدد العمل الشعرى بوظيفته الجمالية فقط، وكذا الحال بالنسبة للوظيفة الجمالية، فإنها لا تتحدد بالعمل الشعرى»**. فى الخطابة والصحافة وحتى فى الكتاب العلمى بوسعنا أن نتوقع أن نجد كلمات مستخدمة بذاتها ومن أجل ذاتها وليس بطريقة مرجعية صرفة. وهكذا فإن الجمالية الأحادية النظر من شأنها أن تعتم على بعض نواحى الشعر. بيد أن التعددية الآلية التى ترى الأعمال الفنية بوصفها مجرد وثائق عن التاريخ الثقافى والعلاقات الاجتماعية والسيرة هى الأخرى محددة. وبالأحرى:

ينبغى أن يُعرَّف الشعرى على أنه رسالة لفظية وظيفتها الجمالية تتلخص فى هيمنته.. وبطبيعة الحال ليست العلامات التى تكشف عن تطبيق الوظيفة الجمالية غير قابلة للتغيير أو ثابتة دائما. إن كل مبدأ شعرى، وكل مجموعة من المعايير الشعرية الآنية، تنطوى على عناصر ضرورية ومميزة ومن دونها لا يمكن أن نطلق على العمل صفة الشعرية (RRP ص٨٤).

فى هذا التصور يمكن أن ننظر إلى التطور الشعرى بوصفه مسألة تغييرات فى عناصر النظام الشعرى، التى هى وظيفة «للمهيمن المتحرك»: ضمن مجموعة معقدة من المعايير الشعرية عموما، أو بالذات ضمن مجموعة من المعايير الشعرية التى تصلح لجنس شعرى معين، تصبح العناصر التى كانت ثانوية أصلا، أساسية وجوهرية. ومن جهة أخرى تصبح العناصر التى كانت فى الأصل هى المهيمنة، ثانوية واختيارية. فى بواكير أعمال **شكلوفسكى**، كان العمل الشعرى يُعرف بأنه حاصل جمع طرائقه الفنية، على حين أن التطور الشعرى يظهر وكأنه مجرد استبدال لطرائق فنية. ومع التطور اللاحق الذى شهدته الشكلانية ظهر المفهوم الدقيق للعمل

الشعرى بوصفه نسقا مبنيا، مجموعة من الطرائق الفنية مرتبة بشكل منظم وهرمى. إن التطور الشعرى تحول فى هذا الترتيب الهرمى. ويتغير الترتيب الهرمى للطرائق الفنية ضمن إطار (أجناسى) شعرى معين، علاوة على ذلك فإن التغيير يؤثر على الترتيب الهرمى للأجناس الشعرية، وفى الوقت ذاته، يؤثر على توزيع الطرائق الفنية بين الأجناس الأدبية المنفردة. إن الأجناس الأدبية التى كانت بالأصل طرقا ثانوية ومتغيرات فرعية، تدنو من الواجهة الآن، فى حين أن الأجناس الأدبية الرئيسية تندفع إلى الخلف. (RRP ص٨٥).

أعاد الشكلانيون - بعد امتلاكهم الوعى الذى يكتسب حدته بفعل مفهوم الهيمنة - كتابة التاريخ الأدبى الروسى بطريقة أكثر ثراء وترتيبا. كذلك لفت هذا الوعى الجديد الانتباه إلى بقعة غنية من الدرس الأدبى: الحدود بين الأدب والأنواع الأخرى فى الرسالة اللفظية:

تحظى الأجناس الأدبية الانتقالية باهتمام خاص بالنسبة للباحثين. فى أوقات معينة يجرى تقييم هذه الأجناس الأدبية بوصفها خارجة عن نطاق الأدب وخارجة عن الشعر، بينما فى بعض الأوقات نجد أنها ربما لاتزال تؤدى وظيفة أدبية لكونها تشتمل على تلك العناصر التى توشك أن تؤكدها الدراسات الأدبية؛ فى حين أن الأشكال الثابتة تفتقر إلى تلك العناصر (RRP ص٨٦).

وفى فقرته الختامية أوضح **ياكوبسن** كيف أن الشكلانية شجعت فى النهاية الدراسة اللغوية الخاصة بالنقلات والتحولات، وهكذا سددت إلى علم اللغة ما سبق أن استعارته منه:

إن هذه الخاصية من التحليل الشكلانى فى مجال اللغة الشعرية تحمل أهمية رائدة للدرس اللغوى عموماً، لكونها تهيئ دوافع هامة نحو تخطى الفجوة وتقليصها بين المنهج التاريخى الثقافى والمنهج التزامنى الخاص بالمقطع العرضى التسلسلى. إن البحث الشكلانى هو الذى كشف بوضوح عن أن التغير والتحول ليسا حقيقتين تاريخيتين فحسب. فى البدء هناك (أ) ثم يظهر (أ١٠٠) ليحل محل (أ)، بل إن ذلك التحول أيضا ظاهرة تزامنية تُعاش بشكل مباشر، قيمة فنية وثيقة الصلة. إن قارئ القصيدة أو المتفرج على اللوحة الفنية يحمل وعيا ذا شقين: المعيار التقليدى والابتكار الفنى الذى يبتعد به عن ذلك المعيار، ويتم إدراك طبيعة الابتكار من خلال خلفية ذلك الموروث.. لقد سلطت الدراسات الشكلانية الضوء على هذه العملية المزدوجة من التمسك بالموروث والابتعاد عنه، وهى التى تشكل جوهر كل عمل فنى» (RRP ص٨٧).

وهكذا فإن الشكلانية من خلال رفضها التخلى عن الناحية الثقافية للبوئطيقا، ساعدت علم اللغة البنيوى لكى يصبح تحويليا.

والآن إذ نلتفت إلى البوئطيقا البنيوية للقص، كما تتجلى فى كتابات **تزفزتيان تودوروف** أود أن أؤكد أهمية عمله بالنسبة لنظرية القص. من المؤكد أن لدينا حاليا - وكذلك سيكون فى المستقبل فى موروثنا النقدى الأنجلو - سكسونى - أعمالا رائعة فى النقد، قراءات ذاتية

لأعمال منفردة، دراسات باهرة لكتاب من مختلف المشارب، وحتى نقاشات مفيدة لمعضلات فنية معينة، (موقف الكاتب مثلا).. لكننا لا نملك أية مجموعة من الأعمال لناقد قصصي واحد واسع الانتشار ومنهجي مثل عمل هذا الناقد الشاب. لدينا نقاد من طراز **نورثروب فراى** الذى يتشدق بفكرة علم النقد، وسيمضون قدما على طريقتهم الخاصة التى تدعو للدهشة. لكن لا يوجد فى الإنجليزية ما يكافئ هذه الدراسة المتأنية والشاملة للقص، التى أثبتت أيضا براعتها المتناهية بصدد أعمال معينة. إذا كان ثمة علم للأدب فإن نقادا من طراز **تودوروف** وليس **فراى**، هم الذين سيسهمون فى إيجاده.

يتمتع **تودوروف** بالإضافة إلى مواهبه الشخصية بامتياز أكبر وهو العمل انطلاقا من موروث الشكلانية الروسية نحو البوئطيقا الخاصة به. ومن هنا فإنه ليس مزودا بالجهاز المفاهيمى الذى طوره **شكلوفسكى وتوماشفسكى وإخنبوم** فحسب، بل وأيضا الدراسات البنيوية عن القصص الفولكلورية للناقد **فلاديميربروب** (انظر كتاب «مورفولوجيا الحكاية الفولكلورية»، تكساس، ١٩٦٩ و«التحولات فى الحكاية الخرافية» فى كتاب RRP، ص٩٤-١١٤) والدراسات اللغوية الذكية والمرنة التى أعدها **رومان ياكوبسن**. لقد أفاد النقد البنيوى عموما من ارتباطه بعلم اللغة، بيد أن طبيعة هذه العلاقة لم تدرك بشكل كامل، وخصوصا من أقراننا الذين يقفون فى صفوف المتفرجين. ويمكن توضيحها بشكل لا لبس فيه عبر جدل جرىء فى جامعة هوبكنز فى أكتوبر عام ١٩٦٦.

كانت جامعة هوبكنز آنذاك تضيف مؤتمرا حضره أغلب ممثلى البنيوية الكبار ومنظريها، بالإضافة إلى المدارس الحديثة الأخرى فى الفكر. وقامت دار نشر جامعة هوبكنز بنشر وقائع المؤتمر الرائعة فى عام ١٩٧٠ تحت عنوان (لغات النقد وعلوم الإنسان: الجدل البنيوى)، حرره **ريتشارد ماكس ويوجنيو دوناتو**. والحوار الذى أنا بصدده حصل حينما تصدى **نكولاس رويت** (وهو عالم اللغة البلجيكى والمترجم الفرنسى **لرومان ياكوبسن**) **لرولان بارت وتزفزيتان تودوروف**، واتهمهما باستخدام قدر محدود وقديم الطراز من علم اللغة، ورد عليه **تودوروف** قائلا: لقد أوضح **رويت** محقا بأننا الذين تحدثنا عن علم اللغة هنا قد استندنا إلى بضعة أمثلة من **بنفينست** وليس إلى آخر الكشوفات فى علم اللغة. أعتقد أن تفسير هذه الحقيقة يتعدى مجرد الافتقار إلى المعلومات، فقد أصبح علم اللغة منذ أيام **دوسوسير** مجالا متزايد التحديد، يمكن أن نطلق عليه تسمية القواعد، وهو شفرة غاية فى التجريد، تولد الجمل. لكن الأدب نمط من الخطاب وليس لغة. ويبدو أن **بنفينست** أسوة **بياكوبسن**، واحد من علماء اللغة القلائل فقد واصل الاهتمام بمسائل تعمل على تحويل اللغة إلى خطاب (لغات النقد وعلوم الإنسان ٣١٥-٣١٦).

ورد رويت بأن علم اللغة لا يتسم بالضيق، بل أخذ يتسع نطاقه. وبادره **بارت** بالقول إن علم الإشارة الأدبى يحتاج إلى علم لغة غير موجود حتى الآن. واتفق **رويت** مع هذا الرأى مطلقا تحذيره النهائى الذى مفاده أن معظم المحاولات الرامية إلى تحويل المعرفة اللغوية الى نقد أدبى هى مجرد محاولات انطباعية ولا تحمل أية شرعية تماما كأى نوع آخر من النقد الانطباعى.

يقدم مجمل عمل **تودوروف** إجابتين لهذا الوضع. أولا: ثمة تشابهات حقيقية بين بعض المقولات اللغوية الأساسية والبنى القصصية الأساسية (مثل الشخصية/ الاسم، النعت/ الصفة، الحدث/ الفعل). وثانيا: ثمة نظام آخر موجود أصلا يتوسط بين علم اللغة والدرس الأدبى وأعنى به البلاغة. وهكذا نجد **تودوروف** يعيد تحليل دراسة **شكلوفسكى** للأشكال القصصية من منظورين: أولهما، يلاحظ أن نمطى **شكلوفسكى** الأساسيين للبنية القصصية ـ الربط والتأخير يكافئان بنيتين هيكليتين أساسيتين، الإحالة إلى مرتبة أدنى Subordination أو الطمر Embedding. وتؤدى هذه البنية الثانية إلى عودة فى ختام القصة إلى موقف يشبه الموقف الأولى، أو يقف بشكل مواز له، مثل قصة **أوديب** التى تبدأ بنبوءة معينة وتختتم بتحققها.

فى الفقرة الواردة آنفا، فإن المسألة تتمحور حول التوازى: إن هذه العملية واحدة من تلك التى صممها **شكلوفسكى**. فعلى سبيل المثال حين يحلل رواية (الحرب والسلام) يستشهد بالتناقض الذى يمثله زوجان من الشخصيات: (**نابليون ـ كوتوزوف / بيير بيزيكوف ـ أندريه بولكونسكى**) وفى الوقت عينه **نيكولاس روشوف** الذى يعمل مركزا للمرجعية بينهم. كذلك يجد نوعا من التدرج: إن العديد من أفراد الأسرة يطرحون سجايا الشخصية ذاتها لكن بدرجات متفاوتة. وهكذا يوضع **ستيفا** فى مستوى أدنى من شقيقته فى رواية (أنا كرنينا).

بيد أن التوازى والتناقض والتدرج والتكرار هى استعارات بلاغية ـ وهكذا بوسع المرء أن يصيغ الأطروحة Thesis التى تشكل أساس ملاحظات **شكلوفسكى**: هناك شخوص هى ذاتها إسقاطات لصور بلاغية (لغات النقد وعلوم الإنسان ١٢٧).

ومن هنا ينطلق **تودوروف** لتطوير إسقاطات مماثلة لصور بلاغية أخرى. وهكذا فإن علم اللغة وشقيقته الأقل شهرة: البلاغة، يدخلان دراسة القص. لكن النقاط التى ينبغى التشديد عليها هنا هى أن علم اللغة بالنسبة لنقاد من طراز **بارت** و**تودوروف**، شىء مألوف ومتداول، مجموعة من الأدوات الإجرائية المفيدة، وليس علما مبهما ينبغى على الناقد أن يحترس عند الاقتراب منه أو يعتريه الخوف أو يزدريه لأسباب جمالية. وهذا التصور عن علم اللغة يحمل الكثير من الحسنات.

والآن أود الالتفات إلى إنجاز **تودوروف** بوصفه معنيا بالبوئطيقا (لو استعرنا كلمته) الخاصة بالقص. وهذا الإنجاز يستند أساسا إلى عمل يمكن أن نجسده فى المجلدات الستة التالية:

١ ـ نظرية الأدب (سول، ١٩٦٥)، ترجمات لنصوص من الشكلانيين الروس.

٢ ـ الأدب والدلالة (لاروس، ١٩٦٧) مبحث فى الارتباطات الخطرة.

٣ ـ البحث عن البنيوية (سول، ١٩٦٧) وهو مجموعة من المقالات أعدها خمسة مؤلفين وحررها **فرانسيس فال** وتضم فصولا فى علم اللغة والبوئطيقا (كتبها **تودوروف**) والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة.

٤ ـ قواعد الديكاميرون (موتون، ١٩٦٩).

٥ ـ مدخل إلى الأدب الفنتازى (سول، ١٩٧٠).

٦ ـ بوئطيقا (شعرية) النثر (سول، ١٩٧١).

إن اتساع نطاق عمله هذا يجعل من المتعذر الإلمام به فى عرض سريع كهذا. لكنى أعتقد بأنى أستطيع أن أستعرض طبيعته بصفة عامة وأشير إلى إنجازات محددة ضمنه، سوف أبدأ بوصف الدراسات الأكثر أهمية وأختتم بنقاش مستفيض لبعض المواضيع المحددة.

إذا وضعنا جانبا الترجمات؛ والمقالة الخاصة بالبوئطيقا فى كتاب «البحث عن البنيوية» التى هى أقرب ما تكون إلى البيان، يكون لدينا أربعة كتب تتناول مباشرة بوئطيقا القص كما تظهر فى نصوص معينة. يتناول أولها موضوعة من دراسة واحدة قائمة على أدب الرسائل ويدرسها من منظور معناها ودلالاتها. والثانى يتناول مجموعة من الحكايات لمؤلف واحد ويحاول أن يتوصل من خلالها إلى تصور تجريدى عن النمو الأساسى بوصفه بنية عميقة تخضع للتحول وهى تسعى إلى الكشف عن نفسها فى التعبير المحدد لكل حكاية مستقلة. ويتصدى الثالث لمشكلة الأجناس القصصية ويتناولها وفقا لمعايير جنس أدبى معين. والأخير مجموعة من المقالات كتبت على مدار أربعة أو خمسة أعوام، وتضم جميع الاهتمامات فى المجلدات الأخرى وتضيف بعض المعلومات الجديدة.

إذن يستطيع الكتاب الأخير وهو «بوئطيقا النثر» أن يعمل لتوضيح مجمل مواضيع **تودوروف**. ويضم مقالات نظرية عن موروث الشكلانية والعلاقة بين الأدب واللغة، والعلاقة بين البوئطيقا والنقد أو التحولات القصصية وكيفية القراءة. إن هذه المقالات النظرية التى تعمل (طبعا بالرجوع المستمر إلى نصوص معينة) على وضع المقالات ضمن إطار أعمال أدبية بذاتها تبين جوانب معينة من البوئطيقا القصصية. والأعمال التى تناولها بالبحث تضم قصصا بوليسية وأدبية وألف ليلة وليلة وكتابات **بنجامين كونستانت** (القصصية و الصحفية) والديكاميرون والبحث عن الكأس المقدسة وبعض القصص الفقيرة التى كتبها **هنرى جيمس** وقصص الأشباح لديه ونثر **كلبنكوف وآرتو**.

إن نطاق عمله مذهل. وإنه وظيفى لأن خبرة **تودوروف** بهذه التشكيلة من النصوص القصصية تسعفه فى الكتابة بكل دقة عن طبيعة الأدب القصصى بصفة عامة، والصفات الخاصة لنصوص معينة. وهكذا فإنه حين يفرز مشكلة معينة بوصفها تحمل أهمية خاصة، فعلينا أن نأخذ كلامه على محمل الجد.

إن المشكلة الأكثر تعقيدا والأقل وضوحا فى النظرية الأدبية بأسرها هى: كيف التحدث عن ذلك الذى يتحدث عنه الأدب؟ وفى تبويب هذه المشكلة يمكن القول بأن هناك خوفا من خطرين متكافئين: الأول من شأنه أن يحيل الأدب إلى مجرد مضمون وهو موقف يفضى إلى تجاهل خصوصيته الأدبية ويضع الأدب على مستوى واحد مع الخطاب الفلسفى على سبيل المثال... والخطر الثانى وهو على العكس من الأول، يؤدى إلى إيصال الأدب إلى مجرد (شكل) ويلغى صلة المواضيع فى التحليل الأدبى (مدخل إلى الأدب الفنتازى ١٠٠ ـ ١٠١) وهذا بالضبط يحدد الحاجة للبوئطيقا الشعرية:

إذا كانت البنيوية قد اتخذت خطوة أبعد من الشكلانية فإنها تحديدا من خلال التوقف عن

فصل المضمون بوصفه القيمة الوحيدة للعمل، تبقى غير مهتمة بالمضمون. ليس العمل الفنى شكلا ومضمونا، بل بنية من الدلالات التى ينبغى أن ندرك العلاقات والتداخلات فيما بينها (بوطيقا النثر ص٥٤).

وينبغى فهم عنوان كتاب **تودوروف** (ارتباطات خطرة: الأدب والدلالة) ضمن إطار هذه المشكلة، فهو قد اختار رواية (دى لاكلوس) التى تحمل شكل رسائل، لهذه الدراسة؛ لأن الرسالة ذاتها تثير جملة تساؤلات مهمة حول الدلالة الأدبية وتهيئ الوسيلة فى التوصل إلى الإجابات. إن الرسالة القصصية توحى بفائدة الأنماط اللغوية والعلاماتية فى التوصيل، للناقد الذى يود أن يعتبر العمل القصصى نصا ذا دلالة معينة. يعتمد معنى الرسالة على جميع العناصر فى عملية التعبير التى عددها **رومان ياكوبسن**: المرسل والمستلم والسياق والاتصال. وكذا الحال بالنسبة لمعنى العمل الأدبى. فالعمل يشير ضمنا إلى مرسله ومستقبله ويسعى إلى تشكيل العلاقة بينهما. إن المؤلف الحقيقى والقارئ الحقيقى يلتقيان فقط عبر هذه (الضمنية) غير المحددة، وينبغى أن يشتركا بنظام من الدلالة يشمل تقييم الأشياء التى يجرى بحثها. وهكذا نجد فى النقد الأدبى (معنى) العمل وجميع التأويلات التى يمكن أن تستند إليه: يمكن للمرء أن يجد مع **ستندال** أن شخصية (ميل دى ثورفيل) لا أخلاقية أكثر من سواها فى (ارتباطات خطرة) وكذلك يستطيع أن يجزم مع **سيمون دى بوفوار** بأن شخصية (مدام دى ميرثويل) الأكثر سحرا فيها، بيد أن هذه التأويلات خارجة عن معنى الكتاب. وإذا كنا لا ندين (مدام دى ميرثويل) وإذا كنا لا نحابى الرئيس، فإن بنية الكتاب سيطالها تغيير: علينا أن نأخذ بعين الاعتبار ومنذ البداية، أن هناك تأويلات أخلاقية من نوعين مغايرين كليا، الأول من داخل الكتاب (أو أى عمل ذى متن محاكاتى) والآخر هو الذى يولده القراء من دون اعتبار لمنطق الكتاب، وهذا الأمر سوف يتغير بشكل ملحوظ فى فترات مختلفة أو بالنسبة لقراء ذوى أمزجة مختلفة (الأدب والدلالة ص٨٨).

يقترب **تودوروف** من ى. د. **هيرش** E. D. Hirsch (يوضح **جيمسون** أن التشابه بين **هيرش** والبنيويين حول هذه النقطة يمكن أن يعود بجذوره **إلى فريج وكارناب**)، بيد أنه يعطينا أكثر من **هيرش** فى نواح عديدة. أولا: نجد أن تصوره المتعلق بمعنى النص أكثر تعقيدا من تصور **هيرش**، من الناحيتين البنيوية والجمالية على حد سواء. ثانيا: يعد تصوره عن الأجناس الأدبية أكثر تطورا. وأخيرا فإنه لا يتقيد بالحدود التى تفرضها دائرة التأويل، بل يعتقد بأن النقد البنيوى يمكن بالفعل أن يسعى إلى فهم حقيقى للنصوص الأدبية، ويعطينا إيضاحات موسعة ومقنعة لهذا المنهج، ويتجلى كل هذا فى كتابه حول الفنتازيا الذى سأتناوله الآن بشىء من التفصيل.

إن هذه المقدمة للأدب الفنتازى مقالة فى النقد (الأجناسى). وبعد أن يدلى بملاحظة مفادها أن مفهوم الجنس الأدبى مستعار من علم الحيوان، يوضح **تودوروف** أن الأجناس الأدبية مختلفة عن نظيراتها فى مجال العلم الطبيعى (وكذا الحال بالنسبة لعلم اللغة). فى الأدب يكون من شأن كل عمل جديد أن يجرى تغييرا فى الأجناس كلها. وفى الأشكال الأدبية الهابطة وحدها

نجد أن الأعمال الأدبية تتم وفقا لأنماط أجناسية مقولبة وغير جديدة. لكن جميع الأعمال الأدبية تنتسب إلى الأدب، وتمثل الأجناس الأدبية الصلات بين كل عمل، وعالم الأدب كله. يتوقف **تودوروف** عند هذه النقطة ليدرس النظريات الأجناسية عند **نورثروب فراى** التى ينتقدها بنبرة هادئة، لكنها مقوضة لأركانها بوصفها لا منطقية وغير متماسكة من الداخل؛ لكونها تمثل خرقا حقيقيا لأغراضه المعلنة. ليس **فراى** ناقدا بنيويا، بل شخصا مهتما بالتبويب.

تبدأ نظرية **تودوروف** الخاصة بالأجناس بمنهج لفرز ثلاث نواح لأى عمل قصصى: اللفظى Verbal والتركيبى Syntactic والدلالى Semantic. تتضمن الناحية اللفظية الأسلوب أو ترجيعات اللغة فى العمل وكذلك مسألة وجهة النظر - علاقة الراوى/ القارئ، وعلاقة هذين بالشخصيات - وتتضمن الناحية التركيبية العلاقات بين أجزاء العمل: المنطقية والزمانية والمكانية. وتشمل الناحية الدلالية المواضيع المطروحة. فى الدراسة الأجناسية ينظر المرء إلى الأنماط فى العلاقات بين جميع هذه النواحى الثلاث فى العمل. وتكون الخطة الأجناسية فى آخر الأمر نتيجة لعمل مستمر من البنية التجريدية للنظرية الأجناسية وإليها، وصولا إلى الأعمال الحقيقية أى التى شكلت جنسا رئيسياً فى التاريخ.

وعند تناوله للأعمال الحقيقية فى الأدب الفنتازى يؤسس **تودوروف** تعريفه الأولى على حيرة فى ذهن البطل - وذهن القارئ - حول ما إذا كان الحدث الذى جرى حقيقيا أم متخيلا، طبيعيا أم خارج نطاق الطبيعة - ويقول إن هذه الحيرة هى فى صلب الجنس الأدبى، وإذا ما تم حسمها فإن الجنس الأدبى ذاته سيلحقه تغيير. وإذا أعطينا حدثا خارقا للطبيعة فى ظاهره تفسيرا طبيعيا، فمعنى ذلك أننا نغادر الفنتازى وندخل الغرائبى. ومن جهة أخرى إذا تقبلنا ما هو خارج عن نطاق الطبيعة بوصفه مسألة طبيعية (كما هو الحال فى الحكايات الخرافية)، فإننا نغادر الباب المقابل وندخل العالم العجائبى. إن الفنتازى يوجد بوصفه خطة فرز بين جيرانه الأكثر استقرارا، وهكذا فإنه واحد من الحالات الشيقة التى يرى **ياكوبسن** أنها المكافأة لعناء البحث. كذلك تتعرض الفنتازيا لخطر الأليجورى (الحكاية المجازية) التى لعلها تحيل الأحداث الإشكالية إلى مجرد صور تخفى فى تضاعيفها معنى آخر. وكذلك يتهددها الشعر الذى قد يقلل من السمة المحاكاتية أو التمثيلية للعمل. إن الفنتازى جنس قصصى بالغ التخصص: إنه أدب متخيل.

ومن ناحية الموضوع تقدم لنا الفنتازيا صفتين رئيسيتين: مواضيع الضمير (أنا) ومواضيع الضمير (أنت Thou). يتناول الصنف الأول العلاقات بين المتكلم والأشياء. ومواضيع الضمير (أنا) تشمل التحويرات فى التلقى التى تعمل فى القصص الفنتازية: اختراق الحدود بين المادة والروح، تشويه الوعى، كل هذه الأشياء التى تربط القص الفنتازى بالجنون والتصوف والرؤية الناجمة عن تعاطى المخدرات والتصورات الطفيلية عن العالم. والنوع الثانى - مواضيع (أنت) - تعنى بالتداخل بين الفرد والآخرين. فى القص الفنتازى تكون هذه المواضيع جنسية وتعنى بشكل خاص بالرغبات المنحرفة أو المحرمة.

سبق أن رأينا أنه بمقدور المرء أن يؤول مواضيع الضمير (أنا) بوصفها إدخالاً للعلاقة بين الإنسان والعالم ونظام التلقى والوعى، إلى العمل الأدبى. وإذا شئنا أن نفسر مواضيع الضمير (أنت) على الشاكلة نفسها من العمومية، فبوسعنا القول بأنها أقرب ما تكون إلى مسألة العلاقة بين الإنسان ورغباته، وبالتالى مع لاوعيه (مدخل إلى الأدب الفنتازى ص١٤٦).

وأخيرا ينظر **تودوروف** إلى العمل الفنتازى باعتباره ظاهرة تاريخية، جنسا أدبيا ترعرع فى القرن التاسع عشر. صحيح أن القرن التاسع عشر عاش فى ميتافيزيقا من الحقيقى والمتخيل، وأن الأدب الفنتازى لا يعدو كونه الضمير الباطل للفيلسوف الوضعى فى القرن التاسع عشر، لكن فى الوقت الراهن لم يعد بمستطاع المرء أن يؤمن بواقع ثابت وخارجى، ولا بأدب هو نوع من النقل الحرفى لواقعه (مدخل إلى الأدب الفنتازى ص٣٧٦).

لقد واكب تدهور القص الفنتازى تاريخيا بروز التحليل النفسى بحيث إن مواضيع الأدب الفنتازى باتت فعليا محور اهتمام البحث النفسى. وتأسيسا على ذلك فإن النص الفنتازى، وهو أحد آفاق النظرية الأجناسية غير المقيدة بعامل الزمن، يمر بصعود ونزول فى الحركة الزمنية للتاريخ الأجناسى. وقد وظف **تزفزيتان تودوروف** الذى استعرضت أفكاره بشكل مبتسر هنا، هذه الظاهرة الأجناسية ليكشف بدقة متناهية كيف أن النقد البنيوى الصحيح يستطيع أن يفعل ما يجزم المناوئون له بأنه غير قادر على الإتيان به: كيف يتمكن من أن يتعامل مع معنى الأعمال القصصية وحركة التاريخ القصصى، وهى ترتبط بمعنى وحركة الحياة ذاتها.



(١) إن مقالة جيمسون (سجن اللغة: صورة نقدية عن البنيوية والشكلانية الروسية) تعتبر مع ذلك نقداً هيجلياً للشكلانية والبنيوية، وتعد قراءة لا غنى عنها بالنسبة لجميع المعنيين بالموضوع. وقد قامت دار نشر «برستوت» بنشرها مؤخراً وتولى **ستانلى فيش** القيام بتقديم مراجعة نقدية لها فى مجلة Novel عام ١٩٧٣.

للنهار بقية (١)

تلاقى القطاران، النازل من الصعيد، والطالع من بحرى، فى وقت واحد تقريبا، وهى صدفة لا تتم إلا عندما يكون هناك تأخير أو ظروف طارئة. استفرغا من داخلهما، عددا لا يحصى ولا يعد من خلق الله، من ير المنظر، لابد وأن يتساءل كيف كان ينحشر كل هؤلاء فى قلب القطارين.

جلاليب وبدل. عفاريت وقفاطين. عمم وبرانيط وطواقى، والنساء من الحجاب إلى الشفتشى، مروراً بكل ما يتصوره الإنسان من الملابس. كرنفال عجيب وإن كان النازلون من قطار الصعيد أكثر خشونة، وأقل ثراء، حفر الزمان على وجوههم خطوطا. فى حين أن الطالعين من طراوة بحرى أقل بؤسا.

ينصرف خلق الله كل لحال سبيله. يصفصف الرصيف على المتسكعين والشيالين والذين أكل الانتظار وجوههم. وهم يقفون هكذا. لأنهم فى انتظار القطار الذى يأتى ولا يأتى.

كان نازلا من قطار الصعيد الجوانى. وإن كنت أنا آتيه من بحرى. ركنت جسمى لسور من الحديد يفصل رصيف الصعيد عن تل طوار الإسكندرية. كل الذين نزلوا من القطارين، يعرفون أهدافهم. إلا أنا وهو.

ربما كان يبحث عن شخص ينتظره. جائز أن يكون على موعد. وصاحب الميعاد البندرى المصراوى لم يحضر إليه. التخمينات لانهاية لها. يحدث أحيانا أن تكون لحظة الوصول إلى مصر بداية الحيرة وليست آخر المطاف. هكذا حال الصعايدة وأولاد الفلاحين عندما يصلون إلى البندر الكبير لأول مرة دائما.

---

(١) فصل معد لرواية لم تنشر ليوسف القعيد عنوانها: «أطلال النهار» والنهار هو السادس من أكتوبر ١٩٧٣ والبطل ضابط كبير يبحث طوال الرواية عن قدمه التى فقدها خلال الحرب..

وجهه غابة من الشعر. الجلباب ابيض. وفى القدمين بلغة بيضاء سوقى. والراس عار والشعر منفوش، وقد التف على شكل فتل من كثرة الإهمال والعرق.

هو الذى تحرك أولا ولكن ليس باتجاهى.

اقترب من أقرب بائع له:

ـ السلام عليكم

قالها بحماس وبلغة فصحى مثل أبطال التمثيليات الدينية والتاريخية التى يعرضها التليفزيون. ولكن الرد كان فاترا. بصقه البائع فى وجهه. والبائع انطفأ حماسه عندما اكتشف أنه يسأل قبل أن يكون زبونا. أى لن يشترى.

ـ وعليكم مثل ما قلتم

سأله:

دلنى يا أخى أين الطريق إلى مدينة ناصر.

استمعت باهتمام. الرجل مثلى غريب عن المدينة الكبيرة ويبحث عن عنوان يعرفه. ليس مكتوبا فى ورقة معه. يقوله من ذاكرته.

حاله أحسن من حالى. فأنا لا أعرف عنوانا اذهب. ما اكثر دهشة الغريب. عندما لا يكون معه عنوان يذهب إليه فى بلد مثل البر كله.

والبائع الذى سمع السؤال لم يرغب حتى فى الرد عليه. أشار لمكتبى بعيد. كل الناس تسأله. فالبائع مخه ليس دفتراً. وهو سريح على باب الله. يقف هكذا. حتى يحصل على رزق أولاده.

تركه الغريب وهو يدمدم:

ـ أرض الله واسعة.

سار فتحركتُ وراءه. سرت بعده بمسافة لم يكن لدى سبب واحد يدفعنى لأن أقطره. ولكن هذا ما جرى «ضل راجل» قلتها لنفسى. حتى وإن كان هذا الرجل يتكلم بالنحوى. والسبحة فى يده تصل إلى الأرض. ووجهه لايكاد يظهر من وراء الشعر الكثيف. فروة شعر رأسه المنفوش، تصل إلى شعر ذقنه الذى لم يقترب منه موسى منذ سنوات لدرجة أننى لم أتبين إن كان شكله مقبولا أو منفرا وإن كان طاعنا فى السن أو شابا أو فى منتصف العمر.

الذين نزلوا من قطارها، والذين خرجوا من جوف قطاره أمم. يسدون عين الشمس. تصورت أن أمامهم ساعات وساعات حتى ينصرفوا من المحطة. ولكن الأرض انشقت وبلعتهم فى دقائق، قبل أن تضيق من دهشتها وتخرج من استغرابها.

التصقت نظراتها به حتى لايتوه منها مثلما ضاع كل الذين كانوا فى القطار. طوال الطريق تعبت من الاختيار. وهاهى ليس أمامها سوى هذا الشبح الذى لا تعرف مدى نفوره من جنس النساء.

لو كانت فى حياته امرأة أم أو أخت أو زوجة أو عشيقة ما تركته هكذا أبدا. للمرأة لمسات لاتخطئها العين. تظهر واضحة على الرجل. مقطوع من شجرة، هذا هو وجه الشبه الوحيد بينى وبينه

بدا لها يكلم نفسه. شاهدت شفتيه تتحركان. وتفتفة تخرج من فمه وزبد يحيط بشفتيه. مجنون أو به لطف أو مخاوى. عندما شاهدت - من جديد - السبحة فى يده. قالت إنه يسبح بعدد حباتها. لا يريد أن يضيع لحظة واحدة من يومه. بعيدا عن العبادة. سيكون مصيرها الطرد، وربما الفضيحة فى قلب المحطة التى لم تر محطة فى حجمها من قبل أبدا.

ستسأل هى أيضا عن مدينة ناصر. وأمرها إلى الله. وهل لديها مكان آخر تسأل عنه؟ على باب المحطه الخارجى. وجد من يستمع إليه ويرد عليه. أشار لمحطة الأتوبيس الذى يصل إلى مدينه ناصر. ولم يفته أن يقول أن التاكسى موجود. - لاشكراً

لو كان مظهره غير ما شا هدته لقالت إنه إما بخيل أو حريص. يده لا تطول أجرة التاكسى التى لا تعرف مقدارها. وما معها من أموال قليلة سينتهى قبل أن تغرب شمس هذا اليوم ويأتى ليله.

اقتربت منه. توقفت فجأة واستدارت. فخبطت فيه. مد يده وأبعدها واستعاذ بالله. كان يتلفت حوله دائما. كأنه إما مطارد أو مراقب أو يخشى من خطرما.

- يادى الندامة ما كانشى قصدى.

كان صوته عاليا وهو يرد عليها:

- وهل أنا الذى قصدت؟

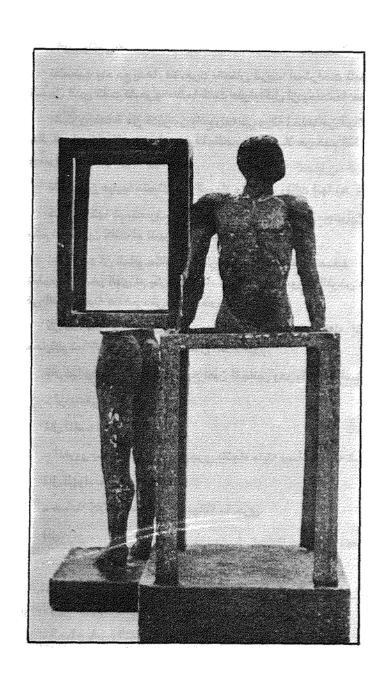
وقفا فى مواجهة بعضهما قليلاً من الوقت. تسلل الارتباك إليه بصورة مفاجئة. حسب حساب كل الأمور فى رحلته إلا هذه. لديه استعداد لكل احتمال سوى واحدة من بنات البندر الذى حضر إليه من أجل مهمة محددة. يعود بعدها من حيث اتى.

شعر بضيق. يقرأ الكتاب من عنوانه. ويعرف اليوم من لحظاته الأولى. من الذى زرعها فى طريقه حتى تحول بينه وبين المهمة التى جاء من أجلها.

ركزت كل قواها فى عينيها ونظرت إليه سبلت رموش عينيها وسألته عن الطريق إلى مدينة ناصر التى لم تكن تعرف سوى اسمها. قال لها إنه ذاهب إليها. وإن كان لا يعرف مكانها. دوغرى وصريح ولا يلف ولا يدور. أول حسناته فى الخطوة الأولى معه. ولكن ماذا عن سيئاته غير غابة الشعر حول وجهه. وانصرافه عن الدنيا والناس؟

قال لها إنه سيفطر ثم يذهب إلى مدينة ناصر موعده هناك بعد صلاة الظهر. والوقت أمامه طويل. والمواصلات هناك سريعة وكثيرة. الحال أحسن ألف مرة من الوضع عندهم. رفع يده التى تتدلى منها السبحة لكى يشير إلى محطة الأتوبيس، الذى يقلها إلى حيث تقصد. قالت إنها يمكنها انتظاره هنا، حتى يفطر مع أنها لم تفطر هى الأخرى.

أضاءت المساحة المحدودة والصغيرة التى تبدو من وجهه، ابتسامة باهتة. كانت الأولى، منذ أن رآته. لم يقل شيئا. ولكنها حاولت أن تفتح حقيبة يدها قالت إنها ستدفع نصيبها فى الإفطار مد يده. منعها من ذلك:



ربيع الأخرس - نحاس ٢٧سم

ـ عيب يا حرمة.

تلامست يده مع يدها. فشعرت بتحنان غريب. استراحت للمس يده. وسعدت بكلامه، ونظرت فى الأرض متصنعة الخجل الذى كانت تشعر به عندما كانت عذراء. قبل أن يحدث ما حدث ويجرى ما جرى.

اشترى طعاما من أكثر من بائع ولفه فى ورقة أخذها من البائع الأخير. قال لها وهما يمشيان معا إن المطاعم هنا غالية. وإن كان لا يعرف أسعارها بالضبط. فضلا عن عدم النظافة. وكذلك فإن أهل هذا البلد الكبير لا يعرفون الله ويسرقون الكحل من العين.

تذكرت أن عينيها متعبتان من السهاد والسهر. وقالت إنها بعد الإفطار ستزين نفسها على مهلها وراحتها.

كان يحدثها ثم ينصرف عنها. يبدو أنه يتحدث لأناس مجهولين لا تراهم أما هو فإنه يستمع إلى ما يقولونه. أو ربما يكلم نفسه وإن كانت لم تتبين من الغمغمات ما يمكن فهمه.

استطاعت أن تلملم حكايته المتناثرة من هلوساته. من الصعيد الجوانى هو. جاءت كبسة إلى بيتهم. كانوا يبحثون عن شقيقه الأصغر الذى لم يكن موجودا، هرب قبل حضورهم للقبض عليه. لا يعرفون مكانه. لم يصدقوا. أخذوا أمه الكبيرة فى السن رهينة عندهم حتى يسلم أخوه نفسه.

كل هذا كان من السهل أن تفهمه. الذى لم يدخل عقلها قوله. إنهم هم الذين أعطوه السلاح منذ سنوات وبسطوا عليه حمايتهم فما الذى جعل حلفاء الأمس أعداء اليوم.

قال لها وعيناه تلمعان كما تلمع أعين المجانين وهو يكز على أسنانه:

ـ لن يشفى غليلى سوى رأسه.

قال لنفسه:

ـ المغرور يسعى نحو حتفه ويجرى باتجاه منيته وسأسجد لله شكرا لو كانت على يدى.

قال للهواء حوله:

ـ سمعنا كلامه وعاينا فعاله، فهالنا ما جرى.

قال:

ـ عقله يشهد عليه لا يشهد له.

لم تفهم من كان يقصد بالضبط. كل ما وصل إلى ضباب إدراكها أنه يريد أن يقتل أحدا من الناس، ولكن من هو؟ ولماذا يريد أن يقتله. فقد ظل ذلك بعيدا عن فهمها. قالت له:

ـ الصلح خير والتفاهم أحسن.

سهمت، سرحت. هل تحكى له حكايتها وتقص قصتها؟ وإن فعلت هل تقول الحقيقة فيهرب من وجهها، ولا تراه بعد

ذلك، أم تقول كلاما «كدب فى كدب» وإن كشفها تقول إنها كانت تضحك. يبدو أنه سيأخذ كلامها على محمل الجد. لقد أخذ الدنيا مقاولة شقا.

وجهه لا يبتسم حتى للرغيف الساخن الخارج لتوه من الفرن. ما أسهل الكذب وما أصعب الصدق.

فى كل مرة تحكى حكاية، لا تعرف من أين تأتى بها. ولكن المهم فى كل مرة، هو العثور على خيط الحدوتة الأول. والباقى يأتى من تلقاء نفسه. وبدون أى تعب أو عناء منها. فضلت الصمت. لماذا تتعب نفسها وترمح نحو المشاكل.

قال لها، بعد أن أحضر كوبين من الشاى من نصبة قريبة من المحطة.

ـ والأخت بالجودة منين؟

ـ أرض الله واسعة لماذا يبدو مستعجلا على الهم الذى يملأ كل ركن من أركان نفسها؟

وجدت الكلمة الأولى بسهولة:

ـ المنصورة.

ـ أجدع ناس.

غمزت بعينها:

ـ ونسوانها؟

كورت أصابعها وقبلت أطرافها، تعبيرا عن الإعجاب الشديد.

ارتبك ولم يعلق.

قالت:

ـ أصل بذرتهم مخلُّطة

بان الغضب على وجهه:

ـ جدودنا هم اللى قالوا كدة. هوه أنا كنت وياهم.

سهم وخاطب الفضاء حوله: «أعجبته نفسه فتكبر» هذه المرة فقط اكتشف أنها تجلس أمامه، فاعتذر لها بأن حاله ليست على مايرام.

قال لها بعد فترة صمت:

ـ الغريب للغريب عزوة. نتعكز على بعض.

نظرت له بعرفان بالجميل، لم تستطع أن تخفيه عنه. احتارت ماذا تقول. ولكنه هو الذى تكلم. قال إن طريقه خطر وإن المشى معه يؤدى إلى التهلكة: قد يصل الأمر إلى حبل المشنقة. خبطت صدرها: الشر برة وبعيد.

لابد وأن يوضح لها الأمر. وهي التي تقرر ماذا ستفعل بنفسها. ويمكنها أن تمشى ويا دارما دخلك شر ولكن بشرط وحيد. سرية ما سيقوله لها . إن رددت الكلام ، ولو مع نفسها . من الأفضل لها أن تنطق الشهادتين وتجلس فى انتظار الموت المؤكد.

مشت عروق الجدعنة فى جسمها . قالت وهى تتذوق طعم الكلمات قبل النطق بها:

أنا سترك وغطاك.

قال لى إنه أدهم الشرقاوى : فادركت أن فى عقله لطفا . أكد أنه ادهم ولكن من الصعيد . أدهم الذى يغنون له فى الراديو كان من بحرى . ولكنه لن يضرب الإنجليز فقد رحلوا . ولن يأخذ من الإقطاعيين فالقدامى لم يعد لهم وجود . والجدد اختلف شكلهم . ثم إن الغلابة ـ الذين من المفروض أن يعطيهم ما يأخذه من الإقطاع ـ أصبحوا أكثر من نجوم الليل ورمل الصحارى وذرات الغبار .

بعد أن قال لى إنه يعرف هدفه جيدا. سألنى فجأة . إلى أين يقودنا هذا المجنون؟

تصنعت الضحك لأنى لم أعرف الإجابة على سؤاله . وأوشكت أن أقول له تكلم يا عاقل عن المجانين.

سألنى من أريد أن أكون . وقبل أن أقول له نصفه الحلو . تفتق ذهنى عن اسم جديد ، إن كان هو أيوب المصرى فأنا ناعسة سواء رغبت فى هذا أو رفضت . وإن كان هو أدهم الشرقاوى فعلى أن أختار زبيدة الإقطاعية ؟ أم بنت عمه المسكينة ، أو القرية التى أحبته بصدق حقيقى . لأنها لم تكن تريد منه أى شىء . حب حقيقى بدون هدف أو غرض . خفت من الاختيار . ربما اخترت فأوقعت نفسى فى الغلط . قلت له:

اللى تشوفه انت يا خوى يبقى كويس.

يبدو أنه أبو لمعه . ولكنه يفشر فى أذنى ، وأبو لمعه الأصلى كان يفشر فى الإذاعة فقط . ولكنى لن أتركه يفشر منفردا. قلت له : إننى سمعت بطبلة أذنى السيدة الأولى تقول : أناجان دارك وتشير إلى شوارع الجيزة وتقول : إن هذا الشعب لن يفهم أبدا الخدمات الجليلة التى قدمتها له . لقد سبقت زمانى . ولابد وأن تمر سنوات طويلة حتى يدركوا عظمتى . قطر الندى لصة، وشجرة الدر محتالة وحتشبسوت إسطورة وهدى شعراوى وقفت ضد زواج ابنتها ممن تحب فى المحكمة . أنا الزعيمة الأولى والأخيرة . لم يكن هناك قبلى ولن يأتى بعدى أحد. كانت تقول عن الناس إنهم رعاع. والغوغاء لا يفهمون وعندما كنا نصبح بمفردنا . كانت تزهو بنفسها وتقول . لولاى ما حكم البلاد أنا التى أدخلته التاريخ . وإن كانت لم تقل أبدا إنها قادرة على إخراجه منه.

فى مدينة ناصر ، ما إن سمعنا أصوات إطلاق النيران ، حتى رقص مثل المجنون . صاح بعلو الصوت إنه القاتل. أرغى. وأزبد واستمر يصيح حتى أتى الحراس ، ووضعوا الكلبشات فى يديه .

حمدت الله أن أحدا لم ينتبه إلى أننى كنت معه . وعندما تذكرت أنه لا يعرف حتى اسمى . حمدت الله من جديد أن رجلى لن تأتى فى حكايته..

الباقى أمامى حكايتى أنا..

لطفى عبدالبديع

الرواية الأولى المنسية

ما كدت أفرغ من مطالعة «عذراء دنشواى» لمحمود طاهر حقى حتى وجدتنى أتمثل بقول القائل وأظنه المتنبى:

هو الجدّ حتى تفضل العينُ أختها

وحتى يكون اليوم لليوم سيدا

فالروايات أيضاً تتفاضل فى الحظوظ والأقدار كما تتفاضل العيون والأيام، وإلا فما معنى الإجماع أو ما يشبه الإجماع على أن رواية «زينب» للدكتور هيكل هى أول رواية فى الأدب العربى الحديث، ويتجاهل تاريخ القصة أو يتناسى «عذراء دنشواى» وهى أسبق من رواية «زينب» فى الوجود إذ صدرت أول طبعة منها فى شهر يوليه سنة ١٩٠٦ ورواية «زينب» نشرت سنة ١٩١٤.

فهل كان ذلك «لأنها - كما ذكر صاحب فجر القصة المصرية - ولدت على هيئة ناضجة جميلة فأثبتت لنفسها أولاً حقها فى الوجود والبقاء واستحقت ثانيا شرف مكانة الأم فى المدد منها والانتساب إليها»؟

وأين ذلك من مأزق الكتابة الحديثة التى تطل علينا لأول مرة فى رواية «عذراء دنشواى» وهى تخوض غمرات الموت وتحمل على كاهلها عبء المصير فى خضم الأشواك العاتية لمأساة دنشواى؟ وهل كانت حقا كما تمثل الكاتب فى مستهلها!

وجرم جرّه سفهاء قوم

فحلّ بغير جانيه العقابُ

أم أن ذلك كان تعلة للكتابة وذريعه للغة التراجيدية التى يتدافع فيها الخوف والإشفاق وكأنها تلتمس فى الرواية نوعاً من التطهر الأرسطى للتشفى من الآلام ومناجاة الأحلام.

وإلا فكيف يسوغ للرواية أن يستهلها الكاتب بهذه الكلمات المعذبة التى تذكر فيها الحقيقة بقدر ما تتوارى فيها الحقيقة:

«ولقد خدمت فى الحقيقة القابضين على أزمة أحكام البلاد بيد من حديد فنقشت عقابهم الصارم على صفحات القرطاس فى بطون التاريخ حتى يغنى عن كل عقوبة قد يخبئها ضمير المستقبل».

وضمير المستقبل الذى تلوذ به الرواية هو ما يجعلها فى رأينا أول رواية ألم بها الوعى الروائى فى الأدب العربى بالمعنى الحديث للرواية غرار رواية «دون كيشوت» **لسرفنتيش** ورواية «روبنسون كروزو» **لدينو** حين يقال إن هذه أوتلك أول رواية فى الأدب الأوربى الحديث وإن كانت الأولية قطعا لرواية دونكيشوت فهى أسبق من أختها فى الوجود، وإذا كان للحداثة أو الجدة معنى فى هذا السياق فمعناها ـ على ما ذكر **مارت روبير** فى كتابة القيم «أصل القصة وقصة الأصل» هى حركة الأدب الذى لايكف عن التحقق من ذاته وعن التساؤل والتعليل ويجعل من شكوكه فى رسالته وإيمانه بها موضوعاً لما يحكيه ويرويه، أما رواية «روبنسون كروزو» فيمكن أن تدعى نوعًا آخر من الأولوية، فهى أولى بحكم أنها تصور بوضوح ميول الطبقة البورجوازية وطبقة التجار التى ظهرت على إثر الثورة الإنجليزية، ومن ثم يمكن أن يقال إن الرواية فن بورجوازى بدأ ـ قبل أن يصير فنا عالميا كليا ـ بداية إنجليزية خالصة.

ومع ذلك فإنه يظهر من تحليل للروايتين ما بين الروبنسون كروزيه والدون كيشوتيه من أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف. على حد سواء.

ولا يغنى ما يقال عن «زينب» فى أولية الرواية المصرية بمعناها الحديث على ما يظهر من كلام من أرخوا للرواية العربية.لأنهم لايتعرضون للوعى الروائى وما يقتضيه وهو المعول عليه فى هذا المقام.

نعم نحن لا نجادل فى صاحب «فجر القصة المصرية» أن قصة «زينب» ثمرة قراءة **بول بورجيه وهنرى يوردو وإميل زولا** فى استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله ...وأن الفرض الأول من كتابتها كان وصف الريف وكيف أقامها صاحبها على الحب أيضا، وكانت جرأة بالغة منه، فلم يكن المجتمع يطيق الاعتراف بشرعية هذه العاطفة أو الخوض فى التحدث عنها.

ولكن لا التأثر بالأدب الفرنسى ولاالحنين إلى الوطن ولا الرومانتيكية والكلاسيكية وغيرهما مما يكفى لتعليل ظهور الرواية فى العصر الحديث بل لابد من الرجوع بها إلى ماهيتها بالمعنى الذى يراد فيه بماهية الشىء أن لا يكون غيره، وماهية الرواية هى اللغة التى تجدد بها الأمة شبابها بحيث يكون تاريخها الفكرى تاريخا من اللغات الجديدة والأسماء.

والرواية ولدت فى أحضان اللغة الجديدة التى أخذت تزدهر منذ منتصف القرن التاسع عشر وقبله بقليل

بحيث استطاعت أن تستوعب المعانى الجديدة للحياة العلمية والأدبية. وكيف ننسى أن كل مظاهر النهضة فى هذا العصر وهو عصر **إسماعيل**، كانت تغرى بالكتابة منذ ظهرت مطبوعات بولاق، كالأغانى **لأبى الفرج** والعقد الفريد **لابن عبدربه** وتاريخ **ابن خلدون** ومقدمته ووفيات الأعيان **لابن خلكان** وغيرها من أمهات الكتب فى الأدب والتاريخ والفلسفة، والتصوف وتوالى صدور الصحف والمجلات التى كانت أنهارها مناراً للفكر الجديد واللغة الجديدة التى حمل لواءها أمثال الشيخ **حسين المرصفى** (١٨٨٩) شيخ الأدباء وصاحب الوسيلة الأدبية، **وإبراهيم المويلحى** (١٨٤٦ - ١٩٠٦) زعيم الكتاب فى عصره وأستاذ المدرسة الحديثة فى الأدب والإنشاء، **ومحمد عثمان جلال** (١٨٣٨ - ١٨٩٨) واضع أساس القصة الحديثة فى مصر، وكان يجيد التعريب مع تمصير ما يعرفه أحيانا وله كتاب «العيون اليواقظ» وهو تعريب شعرى لروايات **لافونتين**، وعرب رواية (بول وفرجينى) وعرب (ترتوف) **لموليير** وسماها الشيخ متلوف بعد أن أسبغ عليها مسحة مصرية وقد مثلت هذه الرواية على المسارح فى مصر.

ولما أراد **المنفلوطى** أن يصف **محمد عبده** لم يجد خيرا من أن يذكره بأنه «أكتب العلماء وأعلم الكتاب» كأن الكتابة هى كل شىء عند الإمام.

ثم ما هى الرواية؟ أليست كما قال **نوفاليس** حياة مأخوذة فى كتاب، فكل حياة لها خاتمة وعنوان وناشر ومقدمة ونص وكلمات، وهى جميعا لها حياة أو يمكن أن يكون لها حياة.

و«عذراء دنشواى» أمرها عجب ومصيرها أعجب فقد كانت تنشر مسلسلة فى جريدة «المنبر» وسلطات الاحتلال تسيطر على البلاد وتتحكم فى رقاب العباد ولم يسلم صاحبها من التهديد والوعيد حتى استدعاه **هارفى باشا** حكمدار البوليس وأنذره مراراً وحذره من مغبة اللغة التى كان يكتب بها، فلماجمعها فى كتاب اضطر إلى كتابة مقدمة يلعب فيها - كما ذكر **يحيى حقى** - على الحبل لئلا يقع فتدق عنقه.

قال **يحيى حقى**: اقرأ هذه المقدمة بعناية لتعرف منها شدة حرجه، ومع ذلك فقد استطاع ببراعة كيسة أن يتملص (كذا) من القيود ويعبّر عن أكثر ما يريده فى الرواية ذاتها بل فى المقدمة الاعتذارية أيضا، فلا نؤاخذه بتذلله بين يدى الحكومة وبتجنيه المصطنع أحياناً على بنى قومه وبمحاولته التوفيق أحيانا بين رأسين لا يجتمعان فى حلال الوطن والاحتلال.

لقد أدرك الشعب حرجه وعرف أن انحرافه رياء كاذب غير منبعث من قلبه، وتجاوز عن كل هذه الصغائر المتوقعة ليلقى باله للمأساة فى صميمها، ولعله صفق للمؤلف لأنه عرف كيف يلعب على الحبل من أجل أن يعبر عما يجيش فى نفسه.

ونحن إذا كنا نسلم **ليحيى حقى** بأن لا نؤاخذ الكاتب لتذلله بين يدى الحكومة وتجنيه المصطنع على بنى قومه فنحن لا نسلم له بأنه كان فى ذلك وغيره يلعب على الحبل لأن اللعب على الحبل لا ينطلى على سلطات الاحتلال وأذناب سلطات الاحتلال ممن يستطيعون قراءة ما بين السطور.

وإذا كان الشعب قد أدرك حرجه وعرف أن انحرافه رياء كاذب غير منبعث من قلبه فهل يكون صنيعه من قبيل اللعب على الحبل أم أنه توكيد للكتابة التى تتحول إلى وجود لأنها تبلغ صميم المأساة. وسبيلها إلى ذلك لغة تتعالى على ما يلوح فى مطلق الكلام من نفى وإثبات لأنها تتوخى التعريض دون التصريح وتؤثر الخفى على الظاهر. قد يقال إن الكاتب آثر التقية والمداراة خوفاً من بطش الاحتلال ولكن هل كان يمكن ذلك لولا تلك اللغة التى تحمل فى طياتها السخرية واللعنات تترامى إلى آذان الشعب فى مثل رنات المزاهر وتنقض على الاحتلال وأذناب الاحتلال فى مثل انقضاض الصواعق.

يقول الكاتب فى تصدير عجيب للرواية ظاهره البراءة والسذاجة وباطنه الخبث والدهاء: رواية أخلاقية غرامية فكاهية نشرت فى جريدة «المنبر» تباعاً تتضمن حادثة اعتداء أهالى دنشواى على ضباط فرقة الدراجون من الجيش الإنجليزى فى يوم ١٣ يونية سنة ١٩٠٦.

ترى ماذا يبقى من معنى الدراجون ومهابة الجيش الإنجليزى الذى تنتمى إليه إذا كان مصيره أن يعتدى عليه أهالى دنشواى إلا العار والخذلان ؟!

وإذا صح ما ذكره فى مقدمة الرواية من أن الكل يعلم ما هى مسألة دنشواى المشؤومة وما جرته على البلاد والعباد من المصائب والبلايا فإن مما يثير العجب ما يذهب إليه من أن المسألة كلها بنيت على أساس من سوء التفاهم الذى جعل للموضوع شكلا وأهمية زيادة على شكله وأهميته الحقيقيتين، وكانت العاقبة المادية قصاص مايربو على العشرين شخصا بين معدوم ومجلود وسجين وطريد (كذا) - والأدبية تلك التهم الشنيعة التى الصقت بنا ظلما وبهتانا ونسبها إلينا فى تصريحه المشهور أكبر ممثل لحكم جلالة أدوارد السابع!

فكيف يقال فى هذه المأساة وما اقترفه الاستعمار من فظائع أن الأمر يقوم على أساس من سوء التفاهم إلا إذا كان سوء التفاهم هذا من قبيل التعمية والسخرية السوداء لأنه من حق السائل أن يسأل: بين من ومن كان سوء التفاهم؟ وهل يصح أن يقع فى الوهم شىء من حسن التفاهم حتى يسوغ أن يقال إن القضية بنيت على سوء التفاهم ؟

وكيف يتأتى سوء التفاهم مع ما ساقه بعد ذلك عن الحادثة بشكلها والمحكمة المخصوصة بوضعها والعقاب بقسوته والتنفيذ بفظاعته مما حرك فى نفسه - على حد قوله - وضع رواية تكون تاريخاً لهذه الحادثة السيئة وتكملة لما نقص من فظائع ديوان التفتيش أو أحكام نيرون.

ولا نعرف روائيا تعرض لأزمة الكتابة بل ابتلى بمحنة الكتابة قبل **محمود طاهر** يستظهر ذلك وهو يعدد ما يلقاه فى سبيلها من عناء وكأنه يلتمس فيها الخلاص، وما كان لمثله وهوقليل البضاعة فى أساليب البيان إذا قورن بأهل عصره إلا أن يقول فيما يشبه اعترافات شاب غر يرتجف القلم فى يده ارتجاف قلبه بين جنبيه فتسعفه الكلمات حينا وتخذله أحيانا: وأظن أن القارئ أدرك لأول وهلة صعوبة الكتابة فى هذا الموضوع بالشكل الذى كتبت به روايتى «عذراء دنشواى» وذلك لأسباب كثيرة أولها وأهمها أن الأقوال مازالت للآن مختلفة فى كل شىء، فى الحادثة وكيفيتها، والتحقيق وأسلوبه، والعقاب وتوقيته.

واقول الحق إن هذا السبب شوش على فكرى وكاد يكون عثرة فى سبيل مشروعى إلا أننى تغلبت على ذلك ورأيت أن الاعتماد على أقوال الحكومة خير منقذ لى فى هذا المضيق الوعر فاتخذتها لى نبراساً وأنا غير راض عن نفسى.

وثانى الأسباب أن الموضوع محفوف بالمخاطر، فقد تكون كلمة فى غير موضعها. تجرُ على نفسى ما أنا فى غنى عنه، فعمدت إلى التلطيف ما أمكننى والتقهقر إلى خط الرجعة دائماً ما وسعنى حتى لا أصير فى صف الآثمين ولا أكون آخر المنكوبين أو تكملة لمعاقبى دنشواى وثالثها أن الموضوع ضيق المنافذ فلا يسع إلا النسيم العليل يدخل إليه بسكون فرأيت أنى لو ادخلت فيها شيئاً من الغرام وقليلا من الفكاهات فلربما أرضيت القارئ الكريم، فاستعنت بالله فأعاننى وتوكلت عليه وقدمتها إلى إدارة جريدة «المنبر» الغراء فتقبلها صاحباى صديقاى العزيزان قبولاً حسنا وأوسعا لها بين أعمدة صحيفتهما مكاناً فسيحاً».

ولقد تساءل **يحيى حقى** - وله الحق فى هذا التساؤل - لماذا وقف النقد الأدبى عندنا موقف التجاهل من «عذراء دنشواى» وغيرها من إنتاج **محمود طاهر حقى** ولماذا لايذكر اسمه فى الكتب التى تؤرخ عندنا لفن القصة والرواية والمسرحية؟

وإذا كان **يحيى حقى** لا يجد لهذا السؤال المحير عنده تعليلا سوى أن النقد يقوم - على حد قوله - على الصدف والنزوات فإنه يمكن أن يقال فى تعليل ذلك ما وقع فى وهم الواهمين - فيما ذكر **يحيى حقى** أيضا - من أن الجانب القصصى المعتمد على الخيال فى هذه الرواية جد ضئيل لا يتجاوز تسجيل قضية دنشواى كما حدثت.

لم يصطنع أشخاصها اصطناعاً بل أخذهم بأسمائهم ومواطنهم ومهمتهم من واقع الحياة فوصفه وصف الصحفى أو وصف المؤرخ على أحسن تقدير، فروى لنا كيف وقعت الواقعة فى قرية دنشواى ثم دخل بنا إلى قاعة المحكمة المخصوصة لنشهد الجلسة ونرى القضاة ونسمع شهادة الشهود ومرافعة النيابة والدفاع ثم صحبنا إلى ساحة التنفيذ لنحضر بشاعة أحط جريمة ارتكبها الاحتلال البريطانى فى حق شعب مصر الأبى الوديع.

والذى قيل فى واقعية رواية دنشواى ومطابقتها للتاريخ يفضى بنا إلى إشكال الرواية الحديثة التى نشأت على انقاض الملحمة وتمردت على الطقوس والمواصفات التى اقتضتها نظرية الأجناس الأدبية التقليدية، لأنها خاضت غمار الواقع واصطنعت هى لغة جديدة لها من الشعر نصيب ومن المسرح بشخصياته وحواره نصيب وتعرج على التاريخ وتأخذ من الفلسفة بطرف ولا تخلو من الحكم والأمثال.

وهى أيضاً جنس مفتوح يوحى بأنه غير محدد، وبحث فى زمن مفقود يهفو إلى الزمن الحاضر، وصوت جهورى يلوح فى ثناياه صوت مستتر، فليس مما يطامن من «عذراء دنشواى» أو مما يقدح فى ماهيتها الروائية أن يكون الهلباوى من شخصياتها وهو شخص حقيقى أو أن تقيم بين الأشياء والأحداث علاقة كاملة وحقيقية

كما لو لم تكن تؤول إلى الأدب بل تترامى - بحكم ما لها من قدرة أو من سحر - إلى واقع، ذلك أن الرواية تأخذ شخصياتها مأخذ الأشخاص الحقيقيين وتتعاطى كلماتها فى الزمن الحقيقى وتستظهر أخيلتها فى نطاق ما يجرى مجرى الوقائع.

ولا يكون ذلك على ما توجبه مقتضيات الفن فحسب حيث لايتأتى تمثيل العالم والأشياء إلا فى داخل زمان معين ومكان معين كما فى المشهد المسرحى والديكور المسرحى أو فى أبيات القصيدة أو فى اللوحة الفنية، بل على ما توجبه الاستجابة للرؤية. التى تحتضنها اللغة وأساليب المداراة وغيرها مما تختص به الرواية.

والكاتب، وكأنه أراد أن يستدرك على النقد وينبه إلى ما قد يخفى عليه، لم يفته أن يصرح بأن الرواية خيالية أكثر من أن تكون حقيقة، والموضوع نفسه - على حد قوله - ألزمه التوسع فى الكتابة فابتكر ما سماه المحادثات المذكورة (ويعنى بها الحوار) ثم الحب الذى أطلق عليه الغرام وجعله أساساً للرواية.

والعجيب أنه يصرح بعد ذلك بأنه يبرأ إلى الله من أن يخدع نفسه والقارئ بأن هذه المحادثات حقيقة ويكل ذلك إلى فطنة القارئ اللبيب.

وقد كانت هذه العبارة وأمثالها إيذاناً بمغامرة جديدة فى الأدب العربى الحديث تسمى الرواية التى لا هى مقامة ولا سيرة ولا رسالة بل كائن حى جديد استطاع بما خول من حرية فى أساليب البيان منذ ظهرت طلائعه فى القرن السابع عشر أن ينزع الراية من جيرانه الأقربين ويظفر بلقب المنتصر الذى يمكن أن يقال فيه إن قانونه الوحيد هو التوسع الذى لا يعرف السدود والقيود.

ولاشك أن رواج «عذراء دنشواى» يرجع جانب كبير منه إلى ما كان للمأساة من صدى فى قلوب المصريين جميعاً، فقد ذكر **قاسم أمين** أنه رأى قلب مصر يخفق مرتين: يوم تنفيذ حكم الإعدام فى شهداء دنشواى ويوم وفاة **مصطفى كامل**. **ومصطفى كامل** هو الذى أشهد العالم على الجرم الذى ارتكبه الاحتلال فى حق مصر مما أطاح بعرش **كرومر** فخرج يجرجر أذيال الخيبة وإن كان ذلك لم يشف لمصر غليلا.

مهما يكن من دواعى رواج الرواية فلا يستطيع أحد أن ينكر عليها حقها فى الأولية والتقدم على رواية «زينب» سواء من جهة الفن القصصى أم من جهة السبق فى الزمان.

ويكفى «عذراء دنشواى» أنها دليل ما بعده دليل على الوعى الروائى بهذا الكائن الجديد والفن القصصى الوليد فهى أول رواية مصرية لحما ودما تباع منها آلاف النسخ فور صدورها ويعاد طبعها فى فترة وجيزة وتتلقفها الأيدى والقلوب ويدور حولها جدل الناس ويطالعون فى صفحاتها قطعة من الحياة لا يتأتى لهم مثلها فيما ألفوه من فنون الأدب الأخرى.

و«عذراء دنشواى» على سذاجتها وقلة بضاعة صاحبها من الفن القصصى على نحو ما يظهر عند أباطرة الرواية فى القرن التاسع عشر تدخل النفق المظلم الذى تدخل فيه كل رواية جيدة، نفق البحث عن الزمن المفقود والحقيقة الضائعة التى كتب على الإنسان أن يجادل فيها ويمارى بخبث ودهاء تُشبُه له معهما الأشياء

فى دونكيشوتية عجيبة ترى فى طواحين الهواء مردة جبارين.

وهذا هو الوجـــه فى الظلام الدرامى الذى يكتنف الرواية وكأنه سحابة سوداء يجلل الرواية من أول كلمة فيها إلى آخر كلمة، وهى سحابة الجرم وما يتلوه من عقاب وما يتخلله من محاكمة حتى ليصح أن يكون عنوان الرواية الجريمة والعقاب.

غير أن مؤدى ذلك على ما يقتضيه قانون العدالة فى الحياة المستقيمة أن يوقع العقاب على الجانى جزاء الجرم الذى ارتكبه ولكن العقاب الذى نحن بصدده يتعامى عن الجريمة وأصحاب الجريمة وينفصل عنها وعنهم ليقع على غير الجناة ولا يعوزه أن يجد الذين يحامون عنه فى غطرسة وإباء حتى ليكاد يقع فى الوهم أن الأبرياء جناة والجناة أبرياء.

وهذا فيما نرى ما تترامى إليه عقدة الرواية وهى تحاول أن تنتزع الحقيقة من بين براثن الباطل وأفاعى الظلام.

فالاحتلال له منطقه وأيديولوجيته التى منها التلبيس وتزيين الباطل وإخراجه فى صورة الحق والتظاهر بالعدالة وهو ظالم غاشم قد بيت النية على الانتقام من الأبرياء من أهالى دنشواى ونصب المشانق لهم وأقام المحكمة المخصوصة ذرا للرماد فى العيون.

وهو ما أفضى بالرواية إلى الإيغال فى التعريض فأسعفتها اللغة حينا وخذلتها أحيانا أخرى كما قدمنا وظل الدال ينازل المدلول وظلت الكتابة تتأرجح بين الأضداد سواء فى الأحداث أم فى الشخصيات وهى تحمل فى طياتها الموت والحياة فعذراء دنشواى التى تطالعنا بها الرواية فى مستهلها تودعها الشمس وكأنها تزفها إلى مصيرها المحتوم فهى تسير كأنها إحدى بنات حواء الفرعونية وفى أسفل شفتها السفلى شجرة صغيرة مرسومة بالوشم. فهل كان يخطر ببالها وهى تحمل فوق رأسها قفة الدقيق أنه لانصيب فيه لأهلها وعشيرتها وكلهم ينتظر الموت أو ينتظرهم الموت، حتى كأن ما تحمله شبيه بما حمله صاحب يوسف فى السجن من خبز تأكل الطير منه وفسر يوسف رؤياه بأنه يصلب فتأكل الطير من رأسه، وهل كانت مأساة دنشواى إلا من الحمام وأبراج الحمام ؟!

وأهل القرية تحملهم الرواية وكأن الموت يحوم حولهم إلى ناديهم يحاور بعضهم بعضا فيما يعنيهم من أمور ولا تنسى أن تذكرنا بأنهم أشخاص حقيقيون ينتظرون دورهم فى المأساة وليسوا كالأبطال التى يطالعون أخبارهم فى سير عنترة وأبى زيد الهلالى، كما لا تنسى أن تذكرنا بنصيب المرأة فى هذا النادى تحاور وتناقش وتأخذ وتعطى على خير ما يتوقعه سعادة صاحب تحرير المرأة (كذا) أى **قاسم امين**.

ولكن إذا كان للرواية من بطل فالهلباوى هو بطلها التراجيدى بكل ما تحمل الرواية من ذلك المعنى فى اللغة المزدوجة والأيديولوجية الملتبسة والصراع الخفى بين الأضداد تلتهب به نفس صاحبها. وهى تتلوى فى ذلك المونولوج الذى أدارته الرواية بينه وبين ضميره قبل أن تصنع منه الجلاد الذى يسوق نفراً من عشيرته إلى الموت على أعواد المشانق ليشهد العالم على الخسة التى تفضى بصاحبها من جراء أطماعه إلى سوء المصير.

أحمد فؤاد البكرى

التشكيل فى التصوير الضوئى

بدأت هواية التصوير منذ أكثر من مائة عام، وكان لزاما على المصور فى هذا الوقت بعد تسجيل لقطاته، أن يقوم بتحميض أفلامه وطبع صوره بنفسه. ولكن بعد أن تخطى التصوير الضوئى الحاجز الأبيض والأسود ودخل إلى عصر الإنتاج الملون فى بداية الستينيات انحصر عمل أغلب المصورين الهواة فى عمليات التقاط الصورة، وتعمقوا فيها وتنوع إنتاجهم واجتازوا الواقع وأصبحوا قادرين بمهاراتهم وبتقنيات فنية جديدة على تسجيل لقطات لموضوعات غير موجودة أمامهم ولكن بمساعدة ما هو موجود.

لقد ساعدهم فى تنفيذ ذلك دقة النظم الآلية للكاميرات ذات التقنية الرفيعة المستوى، وتنوعها؛ ولكن لم تنتج حتى الآن الكاميرا التى تستطيع أن تضفى على التكوين الشكلى أو التوزيع الضوئى أى نوع من الإبداع الفنى. فالعمل الآلى فى هذه الآلة قد يغطى العمليات الميكانيكية داخلها، والإلكترونات تقوم بالعمليات الحسابية أو التنظيمية، وكل ذلك يقدم للمصور أساليب مختلفة لتسجيل لقطة ناجحة فى تعريضها الضوئى، وواضحة التفاصيل، بهدف تفريغ المصور لمهمته الأساسية وهى الإبداع والابتكار فما زالت المقولة سارية: «إنها ليست الكاميرا ولكن من يقف خلفها».

وكما تطورت الكاميرا ومعدات التصوير التكميلية، فقد تطور فكر المصور وبالتالى إنتاجه وغطى ذلك عمليات تسجيل الصورة، وأيضا عمليات الإظهار والتكبير لمن احتفظ من الهواة برغبته فى إكمال رحلة التصوير حتى نهايتها. فأصبحنا نرى الآن فى المعارض الكثيرة لفن التصوير الضوئى إنتاجاً محرفاً فى جميع مراحل عملية التصوير، ابتداء من التسجيل حتى تكبير الصورة.

وفيمايلى بعض الأفكار التى تساعد على تطوير الإنتاج والانتقال به إلى الخيال الإبداعى:.

فى اثناء التسجيل:

١ - إن حركة الكاميرا مع اتجاه حركة الموضوع المتحرك توقف حركته على الفيلم، واختيار سرعة غالق بطيئة إلى حد يسمح بحركة بعض أجزاء الموضوع فتظهر مطموسة مما يعطى نوعا من الإيحاء بالحركة فيضيف سحرا للتكوين.

٢ - قد يكون الموضوع ثابتاً والكاميرا متحركة، كما يحدث عند التصوير ليلاً من داخل سيارة متحركة تمر أمام مصابيح الشارع البيضاء او الملونة، وذلك مع فتحة حدقة متوسطة السرعة (B).

وقد تكون الحركة باليد دائرية او طولية او مزيجاً من هذا وذلك، بينما يكون المصور واقفا بثبات أمام أضواء الزينة. المهم فى هذه الأوضاع تخيل النتائج وإجراء عدة تجارب لاختيار افضل التكوينات.

٣ - نحصل على تخطيط هندسى ضوئى جميل عندما يسجل على الفيلم مسار ضوئى لمصباح صغير متصل ببطارية ١/٢ ١ ڤولت مدلى من السقف بخيط رفيع. إن دفع المصباح ليتأرجح فى عدة اتجاهات والكاميرا مثبتة على الأرض، وغالقها مفتوح ترسم بالضوء عملا هندسيا كدوائر او بيضاويات متداخلة نتيجة مجموع الحركات. يمكن تغطية العدسة بمرشح بلون جديد مع كل حركة من حركات هذا البندول الضوئى. كما يمكنك تطوير هذه العملية بتعليق خيط المصباح لينزلق على خيط آخر مثبت من طرفيه على السقف.

٤ - إن حركة العدسة الزووم للداخل او الخارج فى أثناء التصوير بسرعة غالق بطيئة (١/١٥مثلا) لموضوع غير متحرك وذى ألوان او أضواء متباينة يعطى تأثيراً تخطيطياً نحو مركز الانتباه فى الموضوع مما يوحى بالانفجار.

٥ - بالأسواق الآن مجموعة كبيرة من العدسات المنشورية المكررة لخيال الموضوع على الفيلم. هذا التكرار قد يكون سداسياً أو رباعياً بتوزيع متواز أو مركزى أو غير ذلك. بعض هذه العدسات به فراغ فى الوسط ليعرض خيالاً حقيقياً للموضوع وحوله عدة خيالات وهمية كونتها العدسة المنشورية.

٦ - كما يوجد بالأسواق عديد من المرشحات المحرفة للألوان أو المؤثرة عليها، وهى ذات تصميمات مختلفة. من أهم هذه المرشحات المرشح القطبى الذى قد يستخدم بمفرده للإشباع اللونى، أو مع آخر بحيث يكون أحدهما على العدسة والآخر على المصدر الضوئى الصناعى، أو يكون الاثنان على العدسة وبينهما قطعة من البلاستيك الشفاف.

٧ - مرشح هاريس، إذا اخترنا موضوعاً من الطبيعة به حركة خفيفة، وألوان مختلفة كمسقط مياه فى منطقة زراعية ، فإننا نتمكن من الحصول على تشكيلة متداخلة من الألوان للجزءالمتحرك، وذلك عند استخدام ثلاثة مرشحات ملونة (الأحمر رقم ٢٥، والأخضر رقم ٥٨، والأزرق رقم ٤٧)، وذلك عندما نسقط هذه المرشحات متتابعة وهى متشابكة، فى مجرى معد لها يدويا أمام العدسة فى أثناء التعريض بسرعة غالق بطيئة (١/٣٠ أو ١/١٥ من الثانية) مع فتحة ف / ١٦ وفيلم ملون حساسيته ١٠٠ إزو.

٨ - يمكن إعادة تصوير صورة بعد إضافة شىء إليها كخيط تمرره حول صورتين لرجل وامرأة مثلا، من خلال ثقبين، فيبدوان كعاشقين أو لصق جزء مقطوع بعناية من صورة على صورة أخرى. إن إعادة التصوير تُمكن من إضافة أشياء كثيرة على الأصل كنماذج شفافة أو معتمة أو أى إضافة تتمشى مع الموضوع.

فى اثناء الإظهار:

١ - التأثير الساباتيرى: إحدى التقنيات المثيرة لعملية التحميض، لتنوع نتائجها مع الفيلم السالب الموجب الملون وأيضاً مع الفيلم الأسود الأبيض.

عند تعريض الفيلم فى مرحلة التحميض وقبل مضى نصف زمنه (من ١/٣ إلى ١/٢) لكمية محددة من الضوء الأبيض تتحول ألوان الخيالات الكامنة وبعض أشكالها إلى شىء آخر فاتن. وهذه التحولات لا يمكن التنبؤ بها لأنها نهائية وتتوقف على الجرعة الضوئية التى عرض لها الفيلم، لذلك فإن

تكرارها نادراً ما يعطى النغمات اللونية أو الشكلية نفسها. هذه التحولات قد تكون ألواناً جديدة مكملة للألوان الأصلية أو ألواناً أخرى متشبعة لم نتعود على رؤيتها فى صورنا أو قد تتحول أجزاء من الخيال الكامن فى السالب إلى موجب وفى الموجب إلى سالب. كما قد تظهر تفاصيل كانت مختبئة فى مناطق الظل أو تختفى أخرى، أو قد تبدو صورتنا وكأنها مرسومة بالقلم الرصاص. وفى بعض الأحيان يكون هناك خط رفيع أسود أو أبيض فاصل بين المناطق عالية الإضاءة والمعتمة، يعرف باسم «خط ماكى». هذا الخط هو ما يميز العمل الساباتيرى عن التشميس.

إن هذه العملية تجريبية فيجب الالتزام بما ذكر باعتباره دليلا لك، وستمتلك القدرة فى النهاية على التحكم فى التعريض الذى يفضل أن ينفذ بواسطة ضوء المكبر فهو يساعد فى هذا المجال. لذلك تجرى دائما هذه العمليات على نسخة أو نسخ غير الأصل، وبالخبرة ستحصل على نتائج جذابة.

فى أثناء التكبير :

١ ـ ضع ورقة حساسة على قاعدة المكبر وضع فوقها أى نماذج شكلية تختارها من بين المجسمات كالدبابيس أو الأشكال الهندسية أو الزخرفية أو النسيجية وعرض الورقة الحساسة لضوء المكبر ثم أكمل مراحل إظهارها.

لا يشترط فى هذه المحاولة أن تضع إضافاتك ملاصقة للورقة الحساسة تماما فقد يكون ذلك بعيداً عنها أو محمولاً على لوح زجاجي أو مجرد نقطة مياه ملونة أو بيضاء بين قطعتين من الزجاج فتسقط أشكال مختلفة من التداخلات على الورقة الحساسة. كما قد تكون وسيلتك إضافة إلى خيال سالب أو موجب، أو دمجه داخل المكبر ليطبع على الورقة الحساسة.

٢ ـ الساندوتش: جمع بين سالبين أو موجبين أو سالب وموجب عند التكبير أو العرض على الشاشة. وثمة أسلوب بسيط فى تنفيذه ولكنه جميل فى نتائجه، إذا وفق المصور فى الاختيار عند الجمع بين أشكال وألوان للخيالات المختلفة ويكون من نتيجتها إنتاج شىء جديد غير واقعى وغالبا يكون محيراً للمتلقى لأنه متحرر من القيود الطبقية.

قد يكون الجمع بين سوالب الأفلام أو موجباتها فى أثناء التصوير بأسلوب التعريض المتكرر، وهذا بالطبع أصعب دون شك، لأن فرصة الاختيار والتعديل غير موجودة. كما يجب أن يكون تعريض اللقطتين محسوباً فى قيمته، فمع الفيلم السالب يقل التعريض بمقدار حوالى نصف فتحة إضاءة إلى فتحة كاملة، ومع الموجب يزاد بالقدر نفسه.

كما يمكن الجمع بين سالب وموجب للقطة نفسها ومن المكان نفسه، أو بين سالب وموجب منقول عن السالب، ويفضل ألا ينطبق السالب على الموجب تماما عند تكبيرهما.

بعد الحصول على الصورة:

١ ـ نحصل على تأثيرات جذابة عند نقل الأصل سواء أكانت صورة سالب أو موجب على فيلم كوداليت ضعيف الحساسية. وقد يتكرر النقل مرة أو مرتين أو أكثر إمعانا فى إظهار تأثيرات أعمق.

٢ ـ نضيف لمسات خفيفة أو قوية من ألوان خاصة نقية جدا لنحدث تغييرات لونية على بعض أجزاء الموضوع لتأكيد اللون أو إصلاح عيوب ما، (كالنقط البيضاء أو المساحات الأقل فى كثافتها اللونية) أو لتعميق بقع ضوئية فى الخلفية، أو كإضافات لونية صغيرة وقوية كالزهور فى المناظر الطبيعية، وتعمل بكفاءة فى هذا المجال لمسات خفيفة بأقلام فلوماستر رفيعة أو قديمة.

٣ ـ يمكن إنتاج تشكيل زخرفى جميل عند تكبير أربع صور، إثنتان منهما فى الوضع العكسى للسالب مع توزيعهما متجاورين؛ فتحصل على تخطيط تكرارى حول مركز محدد.

٤ ـ من السهل إنشاء تكوين لونى من مجموعة ألوان كوداك الزيتية تثبت على سطح قطعة فيلم أظهرت دون تسجيل عليها، وبعد جفاف الألوان نحصل منها على صورة على ورق سالب أو موجب.

الحوار الصامت



إيلى أبو رجيلى

نجوى شلبى

يقدم الفنان إيلى شفيق أبو رجيلى والفنان وليد محمد كمال الدين مفهوماً جديداً للتصوير الفوتوغرافى وما يعنيه لهما، فالتصوير الفوتوغرافى بمفهومه الأولى كتسجيل (للمناسبات والأصدقاء والطبيعة.. إلخ) لم يعد الغاية بل اتسع مفهوم التصوير للتعبير عن الإحساس والانفعالات.

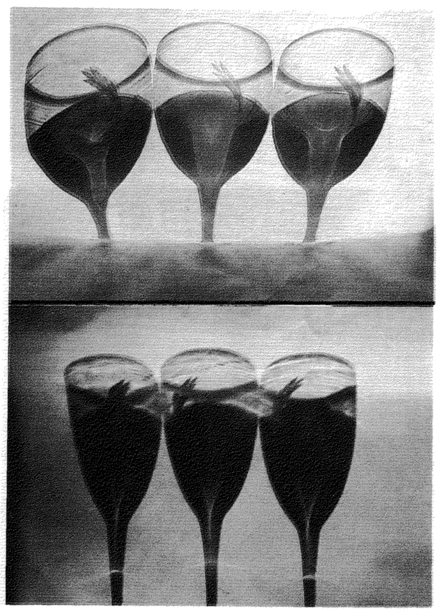
إن أى لقطة يسجلها المصور بالكاميرا تحمل إحساسه ومشاعره ورؤيته الفنية، وهو يوظف خصائص التصوير الفوتوغرافى فى اللقطة من ناحية اولوية الرؤية أو التكوين داخل كادر الصورة وكذلك امكانيات الآلة من فتحة العدسة والسرعة واختيار العدسات المختلفة والمرشحات (الفلترات) وهو لا ينسى ما للإضاءة من أهمية سواء فى التكوينات الصامتة أو الحية فى الطبيعة وما يمكن تقديمه بتوظيفها الجيد، كل هذا بجانب الحيل التصويرية الناتجة عن الخبرة والتجارب، بعد ذلك تاتى مرحلة المعمل وهى بلا شك مرحلة ذات أهمية يمكن من خلالها إضافة تأثيرات تضفى على الصورة إبداعا مميزا.

أما عن الخصائص الفردية للفنان إيلى أبو رجيلى فيلاحظ أنه تستهويه التكوينات التى تسجل جماليات الواقع فى لحظة معينة كما هى دون التدخل للتغيير فيها، وهذا بالطبع يتطلب اختيار زوايا مناسبة وقياس كمية الضوء الساقطة داخل الكاميرا.

أما الفنان وليد كمال الدين فيستهويه التكوين الحر المطلق بالإضافة إلى عامل اللون ويمازج بين رؤيته البصرية وخياله التشكيلى فيمارس التصوير من خلال عين الكاميرا أثناء التصوير وفى المعالجات أثناء الطبع.

هذه المجهودات مع غيرها من أعمال مصورين آخرين تحول التصوير الفوتوغرافى إلى فن قائم بذاته يحركه الحس الإبداعى للمصور ورؤيته التشكيلية بالإضافة إلى دوره الإعلامى وإبراز معالم البلاد الحضارية والتراثية والطبيعية من جهة أخرى ولا شك أن الوعى الفنى أخذ ينتشر شيئا فشيئا من خلال تلك المعارض الخاصة بالتصوير التى تقدم لنا أعمالاً متميزة وخلاقة من خلال رؤية فنية وزوايا تصويرية ونتائج تتميز بتدرج النور داخل المشهد والبعد المنظور بوجه عام، ويتميز بالجانب التقنى من التصوير ويؤكد رؤية محبة للفن والطبيعة من خلال عين الكاميرا التى تلتقط بامتياز ما تعجز عن رؤيته عين الرسام الكلاسيكى.

إن التصوير يعبر عن أهم الإنجازات فى التاريخ المعاصر منذ أن اكتشف فى القرن الماضى، وهو الآن يأخذ منحنى جديدا وهاما فى تاريخ البشرية وكل صورة هى فى الحقيقة تسجيلا للواقع وتسجيل للزمن، بالاضافة إلى قيمتها وشكلها الجمالى.



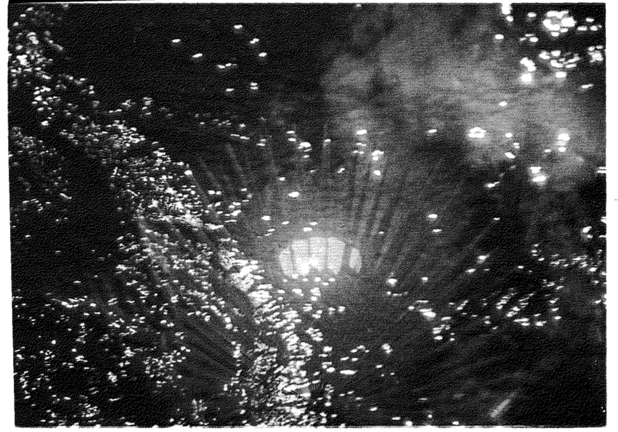
وليد محمد كمال الدين، (شروق)



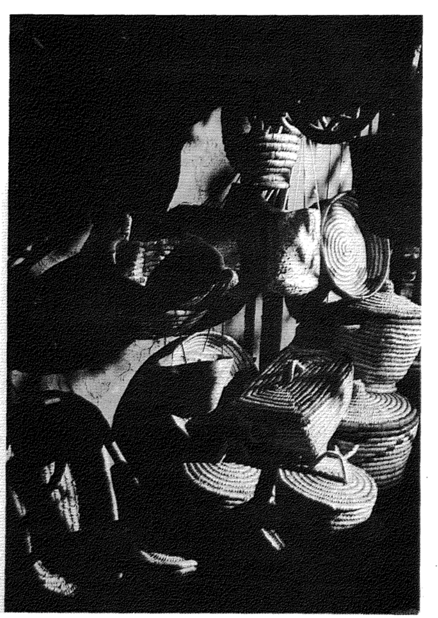
إيلى أبو رجيلى



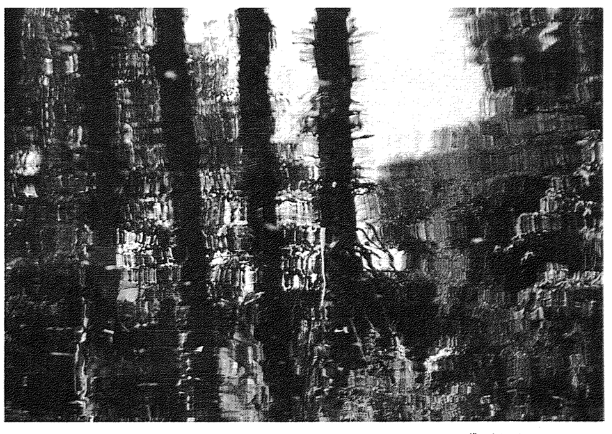
إيلي أبو رجيلي



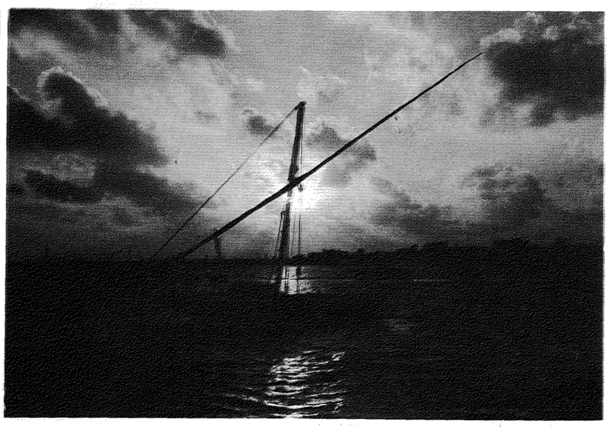
وليد محمد كمال الدين ، صورة تشكيلية



وليد محمد كمال الدين، (صناعة يدوية)



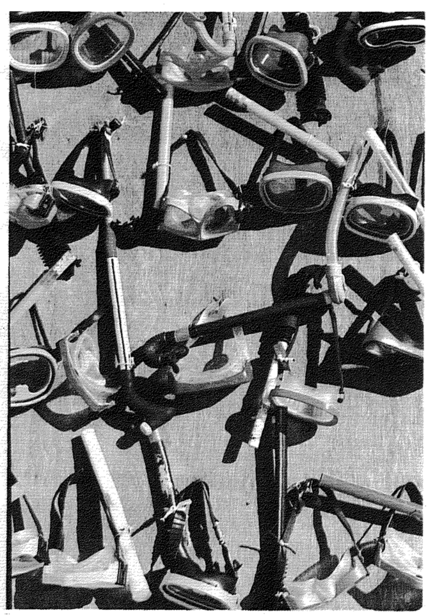
إيلي أبو رجيلي (طبيعة)



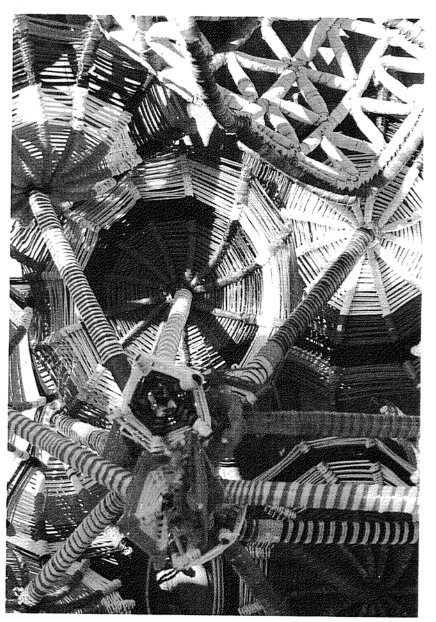
إيلى أبو رجيلى، غروب فى بحيرة البرلس ناحية بلطيم



وليد محمد كمال الدين ـ صورة تشكيلية



وليد محمد كمال الدين، (عيون)



وليد محمد كمال الدين - صورة تشكيلية

حمادى الزنكرى

أنــا والحكاية

قراءة غير امتثالية
فى حكاية غزوة بئر ذات العلم

ملاحظة لابد منها : تجرب هذه الكلمات لغة جديدة تعرض عن النقد وتحوله إلى إبداع لأنها صادرة عن شخص مارس اللعبة بكثرة فوجدها رتيبة وفضل عليها متعة السماع وحلاوة العشق، عشق الحكاية.

هل تدرى ياصاحبى ما الذى يحدث بينى وبينك كلما حدثتنى وكلما أصغيت إليك ؟ يحدث يا صاحبى أننا لا نبقى اثنين منفصلين بل نصير ذاتا واحدة، فالكلمات تجمع بيننا، المعانى المخبوءة فى الكلمات تنسرب منك إلىّ بما فيها من تنوع وتناقض وتعقّد وكثرة، المعانى بيننا مادة جديدة تشحنها الكلمات فما هى إلاّ لحظة من الزمن حتى تذوب هذه المادة فينا بل لعلّها اثبت حضورا وأقوى رسوخا من خلايا الجسد منّا، فالذكرى تحفظها على مدى الأيام والسنين حيث تنقرض تلك الخلايا لتستعيد تجددها، صوتك يا صاحبى يقوى ويخفت، يصخب ويهدأ، إنّك تغضب وتلين فأحسّ بك فى كلماتك تلهو بمشاعرى وتعبث بفكرى، تسكت أحيانا فتتوتّر اعصابى وأتطلع إليك بكلّ بدنى وجوارحى كمن يريد ان يملأ صدره بهواء افتقده فجأة.

إننى وإياك يا صاحبى عندما تحدثنى أو عندما تحكى لى بعض حكاياتك العجيبة كغارق فى لجة، كلماتك ومعانيها، أصواتك وصمتك، صخبك وهدوؤك فيض إلهام يسرى كالدماء فى عروقى، به أشهد أبطال الحكاية يتصارعون فأفرح لانتصارهم وأحزن لهزيمتهم، وبه أستحضر فى سرى نساء الحكاية وأنعم بسحر عيونهن، وبه أيضا أسعى إلى إزاحة هؤلاء الأبطال لأعيش داخل الحكاية أصارع ما يصارعون وأعشق كما يعشقون، عالم الكلمات يسكننا، فهو أحلامنا وهو يقظتنا، وهو خمودنا وهو انبعاثنا، إنه ولادة الأشياء فينا وحولنا منذ الأزمنة الأولى.

فما سرّ الحكاية وكلام الحكاية يا ترى؟ كم افتراضا افترضه أهل اللسان وعلماء النفس والاجتماع؟ كم جوابا

تبنيناه فترة من الزمن ثمّ تخلينا عنه لننقضه بآخر سيكون مصيره هو أيضا النفى لا محالة؟ هل القصور كامن فينا نحن أم أن الحكاية جنس زئبقى لا نكاد نلامسه حتّى يندّ من بين أصابعنا كالهواء اللين، الحكاية سؤال محيّر متواصل يدمر ثقتنا فى أنفسنا لأننا نعلم أنّه ستأتى لا محالة اللحظة التى سنقع فى شركها صيدا طيّعا سهلا، نعم سنقع فى شرك الحكاية لا كنقاد تحرزوا بمصطلحات التحليل والتصنيف والتأويل والاستنتاج وإنما ـ ويا للخجل ـ كمتهافتين على رواتها نتملّى اللذائذ الحلال والحرام التى تعرضها علينا فى أطباق الذهب والفضة وقصور اللؤلؤ والمرجان.

لكن ماذا يحدث اليوم؟ أين نحن والحكاية؟ إنها تبتعد عنا كسراب خادع، رواة الحكاية انقرضوا أو يكادون، فما حيلتى يا ترى؟ أقرؤها؟ وهل تُقرأ الحكاية؟ وهل للكلمات المطبوعة والصور الجامدة على الورق الصقيل البارد أحزان وأفراح؟ هل أشاهدها على شاشة التلفزيون؟ وكيف ستبلغ إلىّ عندئذ؟ ماذا سيحدث لها بين مخرج يتأول وممثل يجسد ومصور يثبت ويجمد؟ أين شموخ البطل فى هذا السجن البللورى الضيق وأين روعة المعشوق الخافى فى طيات الوهم بعد أن صار أشبه ببضاعة تافهة نستهلكها متى شئنا وحيث شئنا؟ ما أتفه الحاكى والحكاية يتحكم فيهما زرّ صغير! ثمّ أى حاك هذا الذى استحال صورة مسحاء وبعد أن مسخت الوان وجهه الوقور وغابت تجاعيده تحت أصباغ الماكياج ليعرض كلعبة بلاستيكية لامعة فى واجهات الفرجة السريعة؟ وما أتفه هذا الحاكى عندما يختفى فجأة من شاشة التلفزيون ليعوضه مشهد إعلانى أو بسبب انقطاع كهربائى خارج دوما عن النطاق.

الحكاية عقد بينى وبينك يا صاحب الحكاية وهو عقد بنوده تظنين وإيهام، لكنه عقد مقدّس وأى رسول يتوسط بيننا سيخوننى ويخونك لا محالة.

وهكذا بدأت الحكاية:

«باسم الله الرحمان الرحيم وصلىّ الله على سيدنا محمد، الحمدلله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيّد المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، روى عن السادة الأخيار الناقلين عن محمد بن اسحاق الواقدى وجماعة من أهل السير والإشارات أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلم لما رجع من غزوة السكاسك والسكون وهو مؤيد منصور بإذن من لا تراه العيون ومعه المهاجرون والأنصار وعليه وعليهم من الله السكينة والوقار، فبينما هو سائر مع أصحابه إذ نظر إلى أرض تسرُّ الناظرين، وهى روضة كأنها من أبهج البساتين، وقد خفيت من كثره الطلح والأراك، ليس لها طريق يُعرف ولا مسلك يوصف، ولم يوجد فيها إلا صريخ الغيلان وأصوات الجان، فلما رأى النبى صلى الله عليه وسلم تعجّب غاية العجب، ووقف بأصحابه وأمرهم بالنزول، ونصبوا الخيام والأعلام للرسول فنزل ﷺ وهو فى وجل عظيم، وقلق شديد، وقد اعتراه العطش الشديد، فكتم ذلك صلى الله عليه وسلم فى نفسه ولم يبده لأصحابه شفقة عليهم، لأنه كان صبورا على الأمور ورحيما بالمسلمين.»

علمتنى قواعد العقلانية الراسخة، وشروط العلمانية الصارمة، أن الحكاية جنس متخلف بين أجناس الأدب الراقية، فهى لا تستعيد تاريخا وقع وإنما تخيل بتاريخ لم يقع، وهى لا تستجيب لنظم العلم أو شروط المنهج،

ازدريت بوقائعها ولم أصدق، وتعقلت ولم أتخيلّ، ووجدت نفسى شبيها بنبى يناسب هذا العصر، عصر غياب نبوات السماء، وازدحام نبوات الأرض، لكننى لقيت نفسى منفيا يوما بعد يوم عن شاطئ الأمان، لأغوص فى بحر ثلجى تتجمد فيه الأحلام، وتمّسح داخله الصور والألوان، كلّ ما فى الماء متشابه وكلّ يذوب بعضه فى بعض، لكننى مللت تشابه الماء، وصرت أحنّ داخل هذا السجن الواسع إلى طعوم جديدة، صرت أحنّ إلى حلاوة الثمار فى البساتين الملونة، والحموضة الحارقة فى حشائش الغابات، صرت مهووسا بلدغات النار تلامس أصابعى، وبرائحة البخور تنبعث من المجامر الخضراء فى مجالس القصّاص، يا محمد يا رسول الله! ما لك فى وجل عظيم وقلق شديد؟ ألم تعرج إلى أعلى السماوات ذات ليلة؟ ألم تكلم خالقك مرة تلو الأخرى ثم عدت بعد ذلك إلى بيتك منزها مصدقا؟ كيف يصيبك العطش الشديد وأنت الذى ستشرب من كأس كان مزاجها كافورا؟ ألست أجلّ خلق الله، يتناقل أخبارك الناقلون ويمجد أعمالك أهل السير والإشارات ؟ ألم تعد من غزوة السكاسك والسكون مؤيدا منصورا بإذن من لا تراه العيون؟ ألم يحارب معك المهاجرون والأنصار أصحاب السكينة والوقار؟ بلى! لذلك لن يصيبك الوجل، والحكاية لن تخذلك يا رسول الله، وهى لن تخذلنى معك رغم الطلح والأراك وصريخ الغيلان وأصوات الجان.

حرقة الحكاية تستهوينى لأننى أحب رسول الله، ولأن رسول الله كان معنا فى هذا المجلس الليلة. أزحت كلّ الأقنعة الكاذبة التى وجدت نفسى متنكرا بها وأعدتها إلى المرسل، وقلت له دونما احتشام: كلما أحسست بألم ولست أسبابه وجدته فى دماء ملوثة أو أدوية مغشوشة اقتنيتها من الشمال البعيد بالأثمان الباهظة، أسواق المضاربات النقدية وأصحابها الشامخون هناك بكل أنفتهم النقدية حبسونى فى قواقعهم الصلبة، فكنت أتكلس، وسطروا بالمستقيمات كيفيات متعتى بالمثل والقصة والخرافة والحكاية ، نمطّوا أبطالى وأحصوا أنواعهم، سلبونى من الأميرات الجميلات بعد أن استحالت عندهم إلى علامات شبيهة بالمنبهات الصوتية المنبعثة من السيارات فى الطرقات، أو بالإشارات الضوئية المتبادلة بين السفن المتباعدة، فتن نقاد الشمال، وتبعهم فى ذلك النقاد فى الجنوب أزمان الحكاية وأمكنتها ومفاجآتها وصورها، وشرحوا شخصياتها كما تشرح جثث مشكوك فيها بمشارط الأطباء الشرعيين، وضعوا الحكاية فى آلات الحاسوب، وأخضعوها لمصطلحات اللسانيات وعلم الأجناس والسيبرنيتيك والسميولوجيا، فإذا بها هياكل عظمية نخرة افتقدت لدونة اللحم ولزوجة الدماء، فما أشقى حكايتى عندما تحرم رائحة الطلح والأراك ، وحمرة الدماء السائلة على نصال السيوف، وحرقة الرمال فى عيون المتبارزين فى حومات القتال.

ولم أعد أقدر بعد هذا التكليس والتنميط أن أستحضر فى سرى رسول الله متوسطا خيمته، غائم الوجه حزينا على مصير المسلمين. صار هو أيضا شبيها بجرس هاتف أو طرق باب لا أبتغى منه أكثر من خطاب مألوف، وأحاول أن أعود إلى ذاتى، إلى حكاية بئر ذات العلم ، وأستبعد أشباح فلاديمير بروب وكلودبريموند وتودوروف وقريماس وكورتاز وكذلك نبيلة إبراهيم وعبدالفتاح كيليطو، وأترك مصطلحاتهم ومستقيماتهم التى تذهب بمتعتى بالحكاية، وأعود إلى

الراوى ومجمرته وأستنطق تجاعيد وجهه، وارتعاشات صوته، وأرتمى بين أحضان كلماته المرصودة بالكنوز الخفية، وأسمعه يقول: «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: يا معشر المجاهدين، من منكم يعرف هذه الأرض أو سلك فيها غير هذه المرة؟ قال: فتقدم عبدالله بن أيس الجهنى وعمرو بن أمية الضمرى وقالا: يا رسول الله: نحن سلكناها، وهى صعبة على سالكيها، ووعرة على من نزل فيها، وهى أرض مقفرة لا يسكنها طيور ولا وحوش ولا أحد من الإنس، وذلك لقلة مائها، فتعجب النبى من ذلك الحديث، فبينما هم مع النبى صلى الله عليه وسلم، إذ قطع البرية فارس فى الحديد غاطس متطوق باللثام صعب المرام، لم يظهر منه غير حماليق الحدق أو تداوير الأمق، وهو قاصد إلى النبى صلى الله عليه وسلم وأصحابه، فلما رآه النبى صلى الله عليه وسلم قال: من منكم يأتينى بخبر هذا الفارس، فنهض الإمام على بن أبى طالب كرّم الله وجهه ورضى الله عنه وقال: أنا يا رسول الله آتيك بالخبر وأعود إليك بالأثر».

من هو هذا الفارس الغريب؟ هل هو إيذان ببداية الأحداث والدخول فى مرحلة الصراع؟ لعله وهم ينفثه الراوى فى مستمعيه وإننى لمنهم، مالى أكن لهذا الفارس الكره الشديد قبل أن أعرفه؟ هل هى فتنة الكلمات التى تصف، والأفعال التى تحرك، والأدوات التى تصل بين الصفات والحركات؟ هل تقدر أنساق المنطق ونظم النحو أن تبدع كلّ الأهوال التى أتصورها، النعوت المتلاحقة تستخف حركاتى، والحوار السريع بين الرسول وعلى بن أبى طالب يستدعينى إلى مواجهة هذا الفارس بنفسى ويستبد بى شوق لذيذ إلى أن أفوت الأحداث التى يبسطها صاحب الحكاية، وأن أتخيلّ أخرى لحسابى الخاص، وأعيش لحظات استرخاء مع حلمى، وأشهد عليًا بن أبى طالب حامى الإسلام الأكبر يبارز هذا الفارس الغريب بسيفه المسنون، ويشق رأسه نصفين، وأشهد هذا الكافر يسقط من أعلى فرسه الأسود كجبل من صخر، وتنتشر دماؤه فى التراب كالسيل الفوار، وأتقدم لأبارك هذا الانتصار المبين، فأعفرو جهه بالرمال، المنسابة بين أصابعى انسيابا لذيذا، وأحسّ فى أقصى لذائتى أننى أسهمت فى الحكاية، وأننى انتقمت للإسلام والمسلمين.

ولم تدم متعتى طويلا، وانتبهت من غفوتى لأجد أنّ هذا الفارس ليس غير واحد من المسلمين، ضلّ سبيله مع بعض مرافقيه، وهم هائمون يبحثون عن قليل من الماء يمسك برمقهم، لكننى لم أشعر بالخيبة، فالحكاية حفزتنى إلى الإبداع، وإلى اكتشاف قدرتى على الانتصار.

«وقال النبى صلى الله عليه وسلم: قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا، وعلى الله فليتوكل المؤمنون، ثم التفت النبى صلى الله عليه وسلم إلى عبدالله وعمرو وقال لهما: إلىّ حديثكما وخبرونى(؟) عن هذه الأرض، فقالا: يا رسول الله ما سلك فيها عسكر إلاّ انعطب، وذلك لاختلاف طرقها وكثرة غيلانها وصياح جانها وزعقات شياطينها وقلة إنسيّها، ولا يسلكها إلاّ الساعد القوى لأنها عالية جبالها مهولة رمالها، وتسمى أرض ذات العلم وأنه قد نزل بها يا رسول الله مهران بن سابق فى جيش عظيم، فهلك منه تلك السنة خمسون ألف فارس من صناديد العرب الأشاوس، وكان قد اجتمع إليه ملوك الشام واليمن بأجنادهم، وكانوا من الفرسان المشهورة

والأبطال المخبورة، وذلك بخصوص هذا الوادى وقد تحاربوا مع عمار هذا البئر فعطبهم العمّار وأبادوهم والقوا عليهم النيران والشرار وما سلك منهم إلاّ أربعه فوارس، وهذا ما عندنا يا رسول الله أبديناه، فقال عتبة (وهو الفارس الغاطس فى الحديد)، صدق يا رسول الله عبدالله وعمر لأنا لما أتينا إليها ووقفنا عليها سمعنا كرب جانها، وصرخات شياطينها، وزعقات أبالستها، وإن فيها جانا ترمى من أفواهها النيران والدخان، وإنا سمعنا عن سكانها أنهم قد أهلكوا كثيرا من الأمم، وسائر عسكر العرب والعجم، ولم يقدر أحد أن يشرب من تلك البئر، وهذا الأمر خطير، وإنا قد رجعنا بالعطش وأبلينا بالدهش ولم نشرب شيئا من مائها، وخفنا على أرواحنا من شياطينها، وكثرة هوامها، وإنّ تلك البئر يا رسول الله عليها علم منصوب، وعليه شعر مكتوب، وهو هذا:

يا راكبا يأتى الى بئر العلم

فإنه بئر عظيم سحتكم

قد عمروه الجان من صخر صمم

هم ساكنون به زمانا من قدم

واحرسوه الوارد من كلّ الأمم

من كلّ فرسان وعرب مع عجم

وكلّ من أتى اليها انهزم

وناله منها هلاك مع عدم

وكلّ ما قد قيل شاع كالعلم

فابعدوا يا ناس من بئر العلم

ثم قال: يا رسول الله وإنا لما تقربنا إليها سمعنا قائلا يقول: كلّ من يقرب إلى بئرنا يلقى العطب، ويبلى بالشدائد والكرب ،ويعود مرمياً على الثرى مكبكب (؟) ونارنا تلتهب.»

قصدتك يا صاحب الحكاية، أستمد منك العون لإيمانى، والشفاعة لذنوبى، توضأت قبل أن اجلس إليك، ففى حكاياتك يتصدر الرسول المجالس، ويهدى صحابته بأحاديثه، ويبدد مخاوفهم بآيات خالقه. ما أنت بيننا ببائع كلام فى الأسواق الأسبوعية، لكنك إمام يعظ ويرشد وداعية يزرع الأمان والإيمان فى القلوب الحائرة والمطمئنة، إذن ما هذا السعير الذى تدخلنى فيه بلا رحمة، وما هذه الكائنات الرهيبة التى تروعنى بها دون توقف؟ لماذا تزلزل اطمئنانى وتدخلنى فى غياهب القلق؟ بين الرسول والماء جان صائحة، وشياطين متربصة، وجبال عالية، ورمال مهوله، ونيران حامية، وجان حارقة، هل هذه جهنم اختارت هذه الأرض واستوطنتها أم هو صاحب الحكاية أنزلها من السماء إلى الأرض ليكدر صفونا، ويذهب بمتعتنا، بأرض ذات العلم؟، أرض انهزم فيها مهران بن سابق فهلك من جنده خمسون ألف فارس من صناديد العرب الأشاوس، أرض يقول فيها الجان الشعر وينطقون بالسجع، أرض جمعت كلّ دواهى الصحراء.

وأراجع فى سرى هذا الشعر وهذه الدواهى، وفى لحظة تعقل لم أدر أسباب حدوثه فىّ، أنتبه إلى أن صاحب الحكاية يتكلم كمن يهذى، شعر فقد أوزانه وتشوهت لغته، تراكيب هى إلى العامة ولغتهم أقرب، شخصيات وهمية، وأبطال لا صلة لهم بالواقع، يال

الهذاء، كيف يقبل هذا التمويه؟ كيف لا يجابه أحد هؤلاء القصاصين الذين ذهبوا كلّ مذهب فى التدجيل؟ أعلام لم تذكرهم كتب التاريخ، أماكن لم يسمها الرحالة المسلمون، أعداد هائلة من الجنود فى حروب لم تحدث البتّة، مخلوقات لا يقبلها العقل، جان وأبالسة وشياطين تنفث النيران من أفواهها، هل يدرى الراوى صاحب الحكاية أن مهران بن سابق ليس غير بطل اخترعه القصّاص جيلا بعد جيل لتثبيت الأدوار فى الحكاية، وأن بئر ذات العلم ليست غير وسيلة لمحاصرة مكان الحكاية؟ وخطر لى أن استعرض معرفتى العلمية بين الحاضرين، وأن اسأل الراوى هذه الأسئلة، فبها سيسقط فى يده، ويخرس لسانه، لكننى لم افعل، فما أتى هو إلى هذا المجلس بكتبه الصفراء وبذاكرته الملهمة ومجمرته وحصيره البالى، ليعلمنى التاريخ الإسلامى، ولعلّ هذا أفضل! فكم هى سوداء صفحات هذا التاريخ، وكم هى خاوية بلهاء عبر هذا التاريخ. ولذلك قررت أن أطرح جانبا ما قاله الطبرى، وما أعاده بعده اليعقوبى، أو ابن الأثير، لأسمع ما يقوله لى صاحب الحكاية بلغته الفطرية، فالإسلام معقود بناصيته، ونفسى مشدودة إلى كلماته وحركاته، نعم قررت أن أتخلى ما دمت فى هذا المجلس عن ثقافتى المتعالمة، وأن انسى المقاعد الصلبة والمتشابهة التى طالما عاشرتها فى الجامعات، ومحافل البحث العلمى، وأن أجلس القرفصاء على الرمل اللين الساخن، قررت أن أعود إلى طفولتى التى فقدتها منذ زمن طويل وأن أؤوب بذكراى إلى قريتى القديمة، حيث كنت أخال الرياح صفيرا ترسله الشياطين الغاضبة، والسحب رؤوسا قبيحة لبعض العمالقة الجبارين، نعم! أنا طفل أحب أن أصنع من الطين الفرسان المتعددين، وأن أواجه بعضهم ببعض، وأجد متعة عجيبة عندما أشاهدهم يتساقطون، بعد أن أنقرهم بأصابعى الصغيرة، فكيف أجرؤ الآن أن اعترض على مبالغات الراوى، ألم يأت هو ليذكرنا بهذه الطفولة المنسية، طفولة البراءة والإيمان؟ ألم نجلس إليه لنهرب من الخطوط المستقيمة ومناهج العلم الصارمة؟ ألم نلتجئ إلى ظلام المجلس هروبا من أضواء المدينة التى تزدرى بخفايا النفوس، وتكبت الأحلام، وتستهين بعشق الأشياء؟

وعدت إلى كلام الحكاية بعد تعقل لم يدم إلاّ برهة من الزمن، الشياطين والجنّ والأهوال والنيران مازالت ترمى بالويل والثبور وعظائم الأمور، الرسول وصحابته مازالوا مصرين على المواجهة. والأفعال والأوصاف تتلاحق أمامى كالسيوف القاطعة، وتمتزج فى وعيى المجازات بحقائقها، والرموز بمراجعها، ويذوب التاريخ فى الحكاية والواقع فى الخيال.كلٌ صارَ وحدة لا تتحلل، كل صار يبلغ إلى مسمعى، ويمرّ كالأطياف أمام ناظرى: صليل السيوف وبريقها، صياح الفرسان وأطيافهم، حمحمات الخيل وابتهالات الجند، ما سرّ الحكاية التى جعلتنى أخشى الشياطين المتربصة وراء الرمال العالية، وأهلع من الجان التى ترمى من أفواهها بالنيران الحارقة، وتقول الشعر على أوزان الفراهيدى وبلغة سيبويه. إيمانى بالله يتحرز بالحكاية ويستند إليها، ويستجديها العمق والرسوخ.

وعدت إلى رواسم المجلس لأجد الرسول كلّف أبا العاص، أحد فرسان الحكاية المعروفين فيها بالبأس وقوة الشكيمة، بالسير إلى بئر ذات العلم مع عشرة من أصحابه، ويقتال أعداء الله والإسلام.

«قـال الراوى: ولم يزل سـائرا مـع أصـحـابه حـتى وصلوا إلى البئر، فرأوا هناك كثيبا من الرمل قريبا من تلك البـئر، وهو كـأنه الجـبل العالى يخرج منه الشـرار والنار، وقـد لاح لهم العلم المنصوب الذى قـدمنا ذكـره، وقـد أخـذتهم الرعـدة الشـديدة لما عاينوا ذلك، وارتعدت فـرائصـهم، وحـاروا فى أمـورهم، هذا (؟) ولكنهم اقبلوا على الأهوال بصـدورهـم، وباعـوا أنفسـهم فى مـرضـاة ربهم.

وقـربوا من ذلك المكان وقـد خـرجت من الأرض صرخة، عالية، تزلزلت الجبال منها، وأخذهم الانذهال، وحـارت منهم الأفكار، وارتبكت الأحـوال، واقـشـعـرت الأبدان، وصـمـت الآذان، وخـرس اللسـان، وقـد رأوا النيـران من البـئر تلتـهب، وعلى وجـه الأرض تكبكب، والحصى والحجر يتوقد، ورأوا لهيبا يخطف الأبصار، ويحيـر الأفكار، فـمـا كـان من المسلمين إلاّ أنهم جـعلوا يتلون ويتـحـفظون بكلام الواحـد الديان، وهـم إلى الله يبتـهلون، وبكلامـه يسـتـغيـثون، وعلى ربهم يتكلون، وله يهللون ويكبرون، ويطلبـون النجاة، ممن لا تراه العيـون، هذا وقد علت النيران، وتعاظم الدخان، وقويت الضجات وعلت الصـرخات، فكبـر الخوف عند العـشرة فرسان، فـعند ذلك رجـعـوا لما رأوا من تلك الأهوال، وتأخـروا إلى ورائهم فـى التـلال، فناداهم أبو العـاص وقـال: يا رجـال: أمن الموت تجزعون؟ ومن الأعادى تفزعون؟ أما سـمـعتم قول من لا تراه العيون: «إنا لله وإنا إليه راجعون» فإن كـان لنا سـعـد فـإننا الفـائزون، وإن كـانت الأخرى فـزنا بجنات وعيون، فارجعوا ولا تهربوا ولا تفزعوا. قال: فلما سمع ذلك الكلام العشرة رجال، رجعوا إليـه فى عاجل الحال وقد تغيرت منهم الأحوال، ولكنهم باعوا نفوسهم، وأقبلوا على ذى الجلال، وتركوا الأهل والديار، ثم تقدموا معه إلى البئر وهم متوكلون على اللطيف الخبير، وإذ قد طلع عليهم منها شـخص يرمى بالنار من أشداقه، وينفخ عليـهم الدخـان من آمـاقه، فلم يبـال بذلك أبو العـاص، بل إنه تقدم إلى البئر وأنشد يقول:

انى رسول اليكم يا معشر الجان
من عند سيد ولد عدنان
هو الشفيع المطهر ذى الأمان
شفيع الأنام من شدة الطغيان
أرسلنى اليكم يا عصبة الطغيان
أحذركم وأنذركم بهمة وبيان
فإن أطعتم أحمد العدنانى
كنتم فائزين غدا من النيران
وان أبيتم يا حماة الجان
أبليتكم بنكبة وهوان
من أطاع الله فهو من اخوانى
ومن أصحاب هذا النبى العدنانى

قال الراوى: فلما فرغ أبو العاص من ذلك الكلام، أجابه العفريت على عروض شعره وقال:

نحن جنود كلنا غيلان
من جن ومارد وشيطان
وقد عصينا يا أخا الإنسان
على سليمان الملك والسلطان

وما أطعنا له قولا ولا برهان

وتحصنّا منه بهذه الوديان

فكيف نطيع غيره إنسان

ولو يكون شديد البأس والإمكان

فأترك عنك ذلك الهذيان

أو ألقى دخانى مع النيران

وإلا جعلناك قتيل هذه الوديان

ولم أترك منكمو من إنسان

قال الراوى: فلما فرغ العفريت من شعره، وما قال من نظمه ونثره، حمل عليه أبو العاص وضربه بالسيف حتى ظن أنه أصابه وقتله، فصرخ عليه العفريت وغاص، فى الرمل...»

أتابع كلامك - يا صاحب الحكاية - وأغمض عينى فى لحظات تأمل فأبصر الألوان والحركات، وأسمع الأصوات وأشتم رائحة النيران المنبعثة من البئر، بل أكاد أحسّ بها تلفح جسدى من شدتها، وأبحث عن مصدر لهذه الأحاسيس أو لهذا السحر الذى تنفثه كلماتك فى روعى، لكننى لا أستقر على جواب، لعلّ نفسى التى تعشق الحكاية، وعوالم الحكاية، وجدت ضالتها عندك بعد مابحثت عنها زمانا استغرق الأزل كله، أو لعل هذا الحاكى الذى يتصدر المجلس، ويلقى بنفاثاته العجيبة، أضحى قادراً على إصابة مريديه بعشق المنظورات، كلماتك - أيها الساحر - مزجت بين الأحداث وأزمنتها، بين الأمكنة وصفاتها، وكذلك بين الفاعلين والمفعولين، كما يمزج ساق ماهر عناصر الشراب الذاهب بعقل شاربيه، كلماتك يا صاحب الحكاية حولت ما لا تراه العيون من مخاوف وشجاعة وإيمان وحيرة وثبات وارتباك، إلى أحداث أتابع خطواتها ، وأهوال أرتاع لعظمتها.

كل الشخصيات التى لا أعرفها من قبل، والتى لا تبلغ إلى معرفتى بغير علامات اللغة الباهتة، صرت أشاهدها ترتعد بكلّ فرائصها، وتجابه الأهوال بصدورها، وترتبك أحوالها ، ويشتد انذهالها. كلّ الضمائر وحروف العطف والنفى وظروف المكان والزمان وعلامات الرفع والنصب والجرّ صارت شبيهة بأقلام زينة يرسم بها فنان لبق صورة ميدان القتال بأحداثه المتزاحمة، ومبارزات أبطاله المتلاحقة. إنّ هذا الراوى لم يكن يخاطبنى بحكايته، وإنما صار يزجّ بى فى سجنها السحرى، فأوهامى معه صارت حقائق، وتصوراتى تحولت إلى وقائع، ولا عجب فاللغة بينى وبينه لم تنشأ لتحويل رسالة، وإنما أضحت مجازا إلى كيان ووجود، لأنها قادرة على أن تبعث فىّ وفينا جميعا حياة لم نعهدها من قبل.

وتزداد الحيرة فى نفسى بهذا السيل الدافق من الصفات التى تتلبس بالأحداث والأشخاص إلى حدّ الزينة، وتحوز هذه الصفات اهتمامى إلى حدّ الوقوع فى حالة من الاسترخاء اللذيذ، وهذا الشعر الذى بعد كلّ البعد عن سلامة الوزن، وفصاحة العربية، بدا لى خلال إلقائه فى هذا المجلس على أكمل صورة من الفعالية، النقائض فى هذا الشعر صارت تمثيلا لضربات السيوف المتبادلة بين المتبارزين، كل شىء فى هذا الميدان يتضخم ضعف أضعافه، كلّ شىء يستمد عظمته من دلالات

الكلمات، عندما يحولها صاحب الحكاية من الإفراد إلى الجمع، أو عندما يكررها بمرادفاتها، أو يهبها النغمة بقوافيها وأسجاعها، أو يناقضها بأضدادها، كثيب الرمل كالجبل العالي يخرج منه الشرار والنار، وصرخات الجنّ تعلو فتتزلزل لها الجبال وتقشعر الأبدان وتصمّ الآذان ويخرس اللسان، النيران تلتهب فيتوقد لها الحصى، وتنخطف الأبصار ، وتحار الأفكار، ويستغيث الفرسان، ويبتهل الأبطال، كلّ شيء يزدحم على السمع والرؤية، لا مكان فى هذا المجلس للكنايات البعيدة، والاستعارات الخفية، والرموز المبهمة، لا أحد فى هذا المجلس ارتاده لإجهاد فكره أو تعميق فهمه، ولا وجود هنا إلا للمحسوس، ولا أثبت حضورا إلاّ لما كثر وحسن وتلالأ وتوقد.

ويتوقف صاحب الحكاية على حين غفلة وكأنه شعر بنصر خفى على المنصتين إليه، ويشرع فى احتساء كوب من الشاى الساخن بتؤدة لم تزدنى إلا شعورا بالغيظ، والرغبة فى الاستماع، وانعزلت مع نفسى أبحث عن منفذ للحكاية، المسلمون سينتصرون لا محالة، فالرسول حاضر فيها، وأعداء الرسول من الكفرة الفجرة، ولكن كيف سيتحقق النصر؟ هل يتعمد صاحب الحكاية احتجاز الأحداث واحتباس الحقيقة لنفسه؟ هل ينوى أن ينقض العقد بيننا، أم هو يسعى إلى إحاطتى بالظلمة لأسعد أكثر بانتصار الإسلام والمسلمين؟ ويخرجنى الراوى من حيرتى التى لم تدم طويلا، وأسمعه يكشف بصوت متهدج عن هزيمة أبى العاص وأصحابه، ثم يعود إلى مجلس الرسول:

«قال صلى الله عليه وسلم: والله لأرسلن إليهم رجلا يحب الله ورسوله، ولا يبالى بكلّ ما، على وجه الأرض، وهو فارس كرار، وبطل مغوار، غير منهزم ولا فرار، وهو عندى بمنزلة هارون من موسى، لا يفزع من جان ولا من إنس ولا من شيطان، ثمّ صاح النبى صلى الله عليه وسلم وقال: أين زين الدين أبن فارس المسلمين؛ اين قرة العيون ابن حامى القلعون (؟) اين الفارس الغالب أين إبن عمى على بن ابى طالب رضى الله عنه؟ يا أبا الحسن، امض على بركة الله تعالى إلى عمّار هذا البئر، فإن الله ناصرك عليهم، وحافظك منهم ومن غيرهم، وإنى قد استودعتك الله، وأسأله أن يردك إلى غالبا»

ما هذا يا صاحب الحكاية؟ إنك تستفز طربى وتستثير غيرتى على هذا الدين بهذا الاختيار الأمثل؟، أحسّ بالانتصار آتيا عن قريب، علىّ بن ابى طالب أجلّ الصحابة، وأقربهم إلى الرسول أكبر الفرسان وأشهدهم للانتصارات، أحب خلفاء الرسول، إلى المسلمين ، وأقواهم غيرة على الإسلام، يحضر بيننا فى مجلسنا وفى حكايتنا، ليبطل الكفر، ويجهز على أصحابه، إنّ ذاك لفتح مبين له فى أنفسنا أحسن المآخذ، وأقوى القبول. ولم أشك هذه المرة فى الانتصار النهائى، فسبقت الراوى فى ومضة عين وها إنى أشاهد فى سرى عليا بن أبى طالب ، يحصد رؤوس الجنّ ، ويمزق المردة أشلاء، أليس هو الذى فتح السبعة حصون وحارب الهضام بن الجحاف الباهلى وأراده قتيلا، ألم يشق هامة رأس الغول بضربة يتيمة من سيفه المسنون؟ ألم يحك عنه أنه كان يضرب الجيش بيمينه فيقتل ألفا من الفرسان، ويثنى بيساره فيجهز على الألف الثانية؟ تلتف الملائكة حول على بن أبى طالب ويحاربون معه، وتسبح معه كائنات الأرض البكماء، لتتم له الغلبة بإذن الله ورسوله.

ويتحقق رجائي في الحكاية، فأحس بزوال كابوس ثقيل، كان يرهق أحاسيسي، وأنتبه إلى عودة على بن أبي طالب منصوراً من المعركة ضد الجنّ في بئر ذات العلم، وأسمعه يقص على الرسول خبر معاركه ضدهم ومبارزاته معهم، يقول:

«يا رسول الله إني لما نزلت إليهم، وأتيت إلى وسط البئر، فكثروا على من الصراخ والصياح ورموا على شهب النيران، فبقيت أردها بيدى، وأرميها بقوتي، إلى الهواء، وأزجرهم وأعزم عليهم بآيات عظام، وأقسام كرام، ولما وصلت إلى قاع البئر، حللت الحبل وزعقت فيهم وحرقتهم بأسماء الله العظام، وآياته الكرام، فبطلت نيرانهم وخمدت أصواتهم، فهربوا إلى الأرض الأولى، فتبعتهم وضايقتهم، فهربوا إلى الثانية فالثالثة ولم أزل خلفهم إلى السابعة فجاهدتهم أشد الجهاد، فلما عاينوا ذلك طلبوا منى الأمان ، فقلت لهم: لا أمان لكم عندى إلا بالإيمان، فقالوا إن كنت أنت الإمام و(ابن) عمّ النبي خير الأنام أخبرنا عن هذه الأرض وهذا المقام، فقلت لهم هذه الأرض السابعة تحت الركن الأيمن من الكعبة، قالوا: مدّ يدك فإنا نشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمدا رسول الله وأنك ابن عمه حقا وصدقا، فآمنوا بالله ورسوله فحسن إسلامهم، وأمرتهم بالصلاة والصيام والحج، وأخذت عليهم لك المواثيق والعهود، وبعد ذلك صعدت يا رسول الله إلى قاع البئر وطلعونى بالحبل الذى نزلت به فلما رأيتنى سلمت عليك، ولما سألتنى أعلمتك، والسلام عليك يا رسول االله».

وتبلغ الحكاية نهايتها السعيدة بوصول النبي وصحابته إلى مشارف البئر آمنين فائزين، وبملء الدلاء والقرب، وعمت الفرحة الشديدة بالتغلب على الجانّ الجبارين، وفتح بئر ذات العلم ، على يد الإمام، وصارت جميع القوافل الواردة تنزل عليها وتشرب من مائها، ورجع النبي صلى الله عليه وسلم والصحابة وهم منصورون بإذن رب العالمين، وسرت الفرحة بين الحاضرين في مجلس القص، فهللوا وكبروا ، وحمدوا الله على عونه، وصلوا على نبيه الكريم. واستعادوا وهم يحتسون آخر قطرات الشاي الحلو، أطوار الحكاية ومفاجآتها، فهي عندهم الناطقة بتاريخ هذا الدين القويم، رغم ما فيها من كائنات غريبة، وأحداث عجيبة، وضحكوا ملء أشداقهم لهزيمة المنهزمين، وكان لهم ذلك سببا للتعلق أكثر بهذا الدين، ولتثبيت إيمانهم بالله ورسوله وملائكته واليوم الآخر، الذى سيجازى فيه جميع المؤمنين.

وتفرق المجلس وبقيت مع نفسي أبحث عن أجوبة لأسئلة شتى خطرت ببالي، ولم يتمكن سحر هذه الحكاية من تبديدها، هي أسئلة الزمتني أن أتخلى عن المتعة لأبحث عن سرّ سريانها فيّ، لكن هل هذا مطلب ميسور؟ وهل يمكن الولوج بسهولة في طيات التوهم والتصور الخافيين في أعماق النفس لإدراك ما يحدث فينا نحن المتلقين خلال تفردنا الآثم مع الحكاية؟ صوت الراوى وحركاته وسكناته، عيناه وجوارحه وشفتاه، غضبه وفرحته وانبساط أساريره ما هي إلاّ خطابات مصاحبة تسند الكلمات المنطوقة، تواجه السامع لتجعل جنس الحكاية لديه مؤانسة لذيذة، تموت بفوات لحظة الخطاب، ففي هذه اللحظة ينشأ الإبداع الفعلي، أو هو يطفو إلى المدارك والمحسوسات بعد أن كان مترسبا في الذاكرة، أو مكتوما في الطوايا، وفي هذه اللحظة أيضا يتحول

السامع الصامت إلى مبدع تعتلج فى باطنه الرغبة والرهبة وتتحول فى ذهنه الكلمات والأصداء إلى صور وأبطال وأحداث متتابعة.

ثم من يكون هذا السامع أو هذا المروى له يا ترى؟ هل هو ذاك العالم الذى تمرس بأدوات النقد والتأويل، وانتبه إلى مزالق الإيهام ، وتعرف على مسالك التخييل؟ أم هو ذاك الذى لم يدر من حقائق العلوم شيئا، ولا يعنيه من الحكاية غير عبرتها الغالية ، ولا يستسيغ منها إلاّ ما يستجيب لتطلعاته من شخصيات وأحداث، كانت له بها معرفة سابقة غامضة.

حكاياتنا الأولى عرفناها فى آيات التنزيل و«أكاذيب القصاص والمذكرين» وهى بذلك حكاية لحال الإسلام، ولحن رسله وأنبيائه، وبطولات فاتحيه وكرامات أوليائه. ولا غرو عندئذ أن تخصب بهذه الحكايات اهتمامات عامة الناس، الذين لا يبتغون مما يبلغهم منها تفسيرا أو تأويلا، بل هى ملتبسة عندهم بتعاليم الدين ووقائع التاريخ، ولعل العجائب والمبالغات المبثوثة فيها، ما هى إلا حقائق استدعت وجودها تطلعات هؤلاء المتلقين، الذين لا يقنعون إلا بما هو مشرق متألق وموسوم بالرفعة والمجد.

وهل يستطيع الراوى أن يبدل مسيرة الحكاية، وأن يستغنى عن هذا المجد؟ إنه ذاهب بذلك بأسرارها ونكهتها وفوائدها، وهل يفكر المروى له فى مراجعة محتواها، ورد ما أغرب منها؟ إنهما بذلك يخونان العهد، وينقضان بنود العقد، عقد الخيال والتخيل، بل إنهما بذلك يخرقان ما بينهما من وفاق قائم على الإيمان بالله ودعوته، وعلى الانتماء للقيم الراسخة فى أمته.

وإذ ذاك كان من الضرورى أن يتحقق وجود الحكاية العربية الإسلامية، جنسا ملائما لتطلعات واقتناعات هى إلى الدين والأخلاق أقرب منها إلى الأدب والشعر، ولذلك كانت هذه الحكاية مستمدة لفعاليتها من تلك الوحدة التى تنشأ بين الراوى والمروى له ، خلال عملية الحكى، مخلفة فيهما النزوع إلى المبالغات، والميل إلى المفاجآت، وسعيد النهايات مما يذكى لديهما الشعور الجماعى بالرضا، والانتصار والمتعة الخفية.

كل هذه الخصوصيات، وغيرها كثير لا شك، تجعل من الحكاية جنسا متأصلا فينا، ألم تنشأ حضارتنا على العبر المستمدة من حكايات القرآن، وهل لم تتواصل الحكاية عندنا بالتفافنا والتفاف أسلافنا حول القصاص والوعاظ وأولى الأمر منّا وأولى باختلاف ما يؤدونه بيننا من أدوار نترقب منهم - وإن كذبوا - العمق لإيماننا والاستقامة لأفعالنا، بلى، وإن حضارتنا كذلك ما هى إلا حكاية تستعيد نفسها عصرا بعد عصر.

صبرى حافظ

النقد .. وآليات العملية الإبداعية تأملات حول اسم الوردة

هذا كتاب شائق فريد، لأنه ليس مجرد عمل نقدى جديد من الأعمال النقدية المتميزة التى قدمها الناقد الإيطالى الكبير **امبيرتو إيكو** إلى المكتبة الإيطالية، ثم المكتبة العالمية من بعدها. ولكنه عمل من طراز فريد لأنه ينطوى على التأملات النقدية المستبصرة لكاتب، وبالدرجة الأولى ناقد ودارس أدبى كبير حول عمله الروائى الأول. لكن تدوين الكتّاب لتأملاتهم وانطباعاتهم عما أثارته أعمالهم من جدل أو نقاش ليس بالأمر الجديد فقد فعل هذا عدد كبير من الكتّاب على مر العصور بإسهاب مرة وباقتضاب مرات. ولكن الجديد هو أن يكتب ناقد وباحث جامعى متمرس مثل **امبيرتو إيكو** أستاذ النقد الأدبى والإشاريات Semioties فى جامعة بولونيا بإيطاليا عملا روائيا يحظى بالنجاح الكبير، ويحتل قائمة أروج الروايات مبيعا لشهور طويلة فى شتى بلدان أوروبا وأميركا التى ترجم إلى لغاتها، وأن يزاحم هذا العمل الروايات الشعبية والبوليسية وروايات التجسس والإثارة ويتفوق عليها جميعا برغم جديته البالغة. ثم يعود هذا الدارس والناقد بعد ذلك ليقف من عمله هذا موقفا نقديا فريدا يتوحد فيه الناقد بالمبدع، وتتوفر لكل منهما عن الآخر، بصورة غير مسبوقة، أدق المعلومات المتعلقة بآليات عمل كل منهما الداخلية، وبأسرار عملية الإبداع الروائى أو النقدى الشخصية.

فامبيرتو إيكو ناقد أدبى متمرس قبل أن يكون روائيا معروفا سبق له أن نشر عدة كتب هامة فى مجال الدراسات الأدبية الحديثة ودراسات العصور الوسطى. وترجمت بعض كتبه المهمة إلى اللغة الإنجليزية وكان من أبرزها كتاب (نظرية الإشارات) و (دور القارئ: دراسة فى إشاريات العمل الأدبى). لكن شهرة **إيكو** لم تتجاوز نطاق دائرة المتخصصين إلى آفاق القارئ الأدبى العام

إلا عند ما كتب روايته الشهيرة (اسم الوردة) التى ظهرت فى إيطاليا أولاً عام ١٩٨٠ ولكنها سرعان ما غزت أوروبا وأميركا بعد ذلك بعامين أو ثلاثة، وبيعت منها ملايين النسخ فى ترجماتها العديدة وأصبحت واحدة من أهم الروايات الجديدة.

وكتابه الجديد هذا (**تاملات حول اسم الوردة**) أو (**انطباعات عن اسم الوردة**) من الأعمال النقدية الشائقة التى تقف على الحدود الفاصلة بين الإبداع الأدبى والإبداع النقدى. لا بسبب الوضع المتميز الذى يتسم به ناقداً أو مبدعاً، ولاحتى لأهمية الرواية التى تحاول هذه التأملات والانطباعات النقدية أن تميط اللثام عن بعض آلياتها الداخلية وعن أسرارها الإبداعية الدفينة، وإنما لأن الكتاب نفسه باعتباره عملا نقديا إبداعيا ينطوى على مجموعة من الملاحظات العميقة المستبصرة، ويستمتع بقراءته حتى من لم تتح له فرصة قراءة مثل هذه الرواية، هى التى تفرض علينا الاهتمام به وهو بالإضافة إلى هذا كله دليل جيد لمن يريد التعرف على آليات العملية الإبداعية، وشهادة قيمة على مدى أهمية شبكة العلاقات المتراكبة المعقدة التى تنطوى على عملية توصيل العمل الإبداعى بدءا من العلاقة بين الكاتب والقارئ وحتى العلاقة بين الكاتب والناقد، مرورا بالعلاقة بين الكاتب والنصّ، وبين النصّ وكل من القارئ والناقد على حدة، وكذلك العلاقة بين القارئ والناقد.

ذلك لأن رواية (اسم الوردة) توشك أن تكون فى بعد من أبعادها الكثيرة المتباينة درساً إبداعياً فى أهمية الأنساق البنائية، وفى تراكب الدلالات، والمعانى، والرؤى، من خلال تراكب الإشارات البنائية التى تبدو لأول وهلة، وقد ارتدت أقنعة عالم العصور الوسطى الذى تدور فيه، وكأنها تفاصيل واقعية تتعلق بمحاولة العمل الروائى خلق إحساس بالواقعية، أو بتعبير أدق بمشابهة الواقع. ولن أستسلم لإغراءات الحديث عن الرواية هنا، ليس فقط لأنه سبق أن كتبت، عنها قبل عامين، ولكن أيضا لأن الحديث عنها قد يصرفنا عن الاهتمام بتأملات الكاتب حولها فى كتابه الجديد.

ولكنى سأكتفى بالإشارة إلى مثال واحد فيما يتعلق ببنيتهما الشكلية.

«فاسم الوردة» التى تدور أحداثها فى العصور الوسطى تنطلق من بنية شكلية أثيرة لدى كتابات العصور الوسطى، وهى عملية التأطير التى تعد الرائعة العربية (ألف ليلة وليلة) نموذجا بارعا لها. إذ تخلق «ألف ليلة» من قصة **شهريار** وأخيه مع خيانة النساء وهى القصة التى دفعته إلى الزواج كل ليلة من عذراء جديدة يقتلها مع الصباح، ثم تقدم **شهر زاد** للزواج منه وإخراجه من هذه العادة القبيحة بحكاياتها، تخلق (ألف ليلة) من هذه القصة إطارا تدور فيه أقاصيصها التى تدور فى بعضها حكايات أخرى داخل الحكاية الأصلية بحيث تخلق عملية التأطير هذه معادلا سرديا لصورة الصندوق الذى ما إن تفتحه حتى تجد فيه صندوقا آخر.. وهكذا. مع فارق بسيط وهام وهو أن الإثارة ليست فى عملية فتح الصندوق وحدها، وإنما فيما يحيط بالعملية من طقوس وحيل قصصية وفيما نعثر عليه قبل مواجهتنا بالصندوق الداخلى الجديد، أو اللغز الداخلى الجديد ولا يشير التأطير البنائى هذا إلى أسلوب التعرف على العالم، وإنما أيضا إلى جوهر الرؤية الفكرية له. حيث ساد مفهوم مدارج المعرفة ومستوياتها ومراقيها. وارتبط بمفهوم آخر وهو لا نهائية عملية الكشف والتعرف.. أى لا نهائية المعرفة وإطلاقيتها، فما إن تفتح فيها بابا حتى يقودك إلى أبواب أخرى... وهكذا.

وبالإضافة إلى انطلاقها من عملية التأطير هذه، إذ تنطوى (اسم الوردة) على أربعة إطارات متداخلة، تعتمد الرواية على بنية أخرى البنية الزمنية التى يتحدد التوقيت فيها بمواعيد الصلوات، وتنهض دورتها على دورة خلق العالم فى ستة أيام يعقبها اليوم السابع الذى استراح فيه الرب. فبعد تقديم أطر الرواية فى الاستهلال ثم «ملاحظة» ثم «المقدمة» تنقسم الرواية بعد ذلك إلى سبعة أيام وينقسم كل يوم من الأيام الستة الأولى إلى مواقيت الصلاة من فجر، وبكور، وصبح، وضحى، وظهر، وعصر، ومغرب، وعشاء. أما اليوم السابع فيسوده الليل ولا غرو فهو يوم الراحة والرقاد.

تعقبه الصفحة الأخيرة، صفحة الموت والدمار. حيث تكتمل فيها دورة الحياة، مع انتهاء أوراق المخطوطة القديمة الجديدة: الحياة التى تدور على المنوال نفسه ولكنها، مع قدمها، جديدة أبداً.

إذن فللإطار الخارجى نفسه، بالإضافة إلى وظيفته الشكلية باعتباره إطار دلالات معنوية وفلسفية فى الوقت نفسه.. فتقسيم اليوم بمواقيت الصلاة ليس مجرد إشارة تاريخية فى هذه الرواية، ولكنه منهج فى الرؤية ينطلق من أن الإنسان قد خلق للعبادة بالدرجة الأولى، وأن من الطبيعى أن ترخص حياته إزاء المهمة الأسمى، وهى تقديس الرب ومحاربة الشيطان بقتل تابعيه المحتملين كما يحدث فى الرواية التى يسمم بطلها كل من تسول له نفسه، أو بالأحرى يوسوس له الشيطان، بقراءة مخطوطة الجزء الثانى المفقود من كتاب **أرسطو** العظيم (فن الشعر) والذى يتناول فيه أصول الكوميديا. لأن هذا الكتاب قد يشجع ـ فى نظر أمين المكتبة ومرتكب جريمة هذه الرواية ـ الرهبان على الضحك من الشيطان بدلا من محاربته، لأنه يقدم مباركة **أرسطو**، الذى احتل مكانة بارزة فى فكر العصور الوسطى الدينى لأن **توما الإكوينى** أسس فلسفته الدينية على قواعد المنطق الأرسطى، للضحك من الخبائث من خلال فن الملهاة أو الكوميديا فى هذا العالم الذى يتحدد الأمن فيه بمواقيت الصلوات فى الدير يصبح قتل أمين المكتبة الظهير لأنصار الشيطان المحتملين أمرا مبرراً. ليس فقط لثانوية الإنسان إزاء هذه الرؤية المطلقة، ولكن أيضا لأن هذه الرؤية تنطوى على قدر من العمى عن أشياء كثيرة أخرى.

وهذا ما يجسده عمى أمين المكتبة على المستوى الإشارى أو الرمزى، لأنه عمى التعصب، والرؤى الواحدية ضيقة الأفق.

ونعود بعد هذا الاستطراد القصير حول الرواية إلى انطباعات كاتبها عنها إذ يبدأ الكتاب الذى يتكون من أربعة عشر فصلاً (ضعف عدد أيام الرواية السبعة) بفصل عن العنوان والمعنى يتناول فيه ما أثاره العنوان من تساؤلات ويطرح فيه عددا من المناهج المختلفة فى تسمية الأعمال الروائية، والعناوين التى حاول أن يسمى بها روايته، وكيف عثر على عنوانها الراهن بمحض الصدفة وسماها به. ولقد فضّل هذا العنوان على غيره ليس فقط لثراء الوردة الشديد بالدلالات الرمزية إلى الحد الذى أصبحت معه الآن عارية من أى دلالة كما يقول (ص ٣)، ولكن أيضا لأنه عنوان قادر على تشتيت القارئ وجعله عاجزا عن اختيار تفسير محدد له. لأن على العنوان أن يبلبل أفكار القارئ لا أن يبلورها. فالعمل الفنى الحق يستهدف إثارة الرؤى والتساؤلات لا بلورتها أو الإجابة عليها.

أما الفصل الثانى «عملية القص» فإنه لا يحاول أن يفسر لنا فيه/ روايته، وإنما يطرح علينا الإشكاليات التى

اعترضته أثناء كتابتها والحلول التى ارتآها لهذه الإشكاليات، خاصة وإنه يؤمن أن عملية الإنشاء الأدبى تنطوى على واحد فى المئة من الإلهام وتسعة وتسعين بالمئة من الجهد.

ويشير فى ذلك إلى واقعة إشارة لامارتين إلى أن إحدى قصائده قد جاءته فى دفعة واحدة من الوحى. كومضة ضوء فى ليلة عاصفة فى إحدى الغابات، ولكن بعد موت لامارتين ظهرت مسودات هذه القصيدة التى اكتظت بالتعديلات والتغييرات والتحويرات والبدائل. كاشفة عن أن مفهوم الوحى ليس إلا مجرد هراء وكذب. ثم يبرر لنا فى الفصل الثالث أسباب وضع روايته زمنيا فى القرون الوسطى والمشاكل التى واجهته فى هذا المجال.

أما الفصل الرابع «القناع» فهو بداية الفصول التى تكشف لنا اليات العملية الإبداعية، ذلك لأن القناع، وإن كان قد انطلق بداءة من خجله باعتباره ناقدا محترفا من رواية قصة وإحساسه النقدى بوثاقة صلته بأدوات القص الحديث فقرر - تخلصا من هذه الإشكالية الجزئية - أن يدير روايته فى العصور الوسطى حتى ينقل عالمها نقلة تاريخية تبعد به عن دقائق وتقاليد القص المعاصر التى حللها وفتت دقائقها، فإنه - أى القناع، ليس وليد حاجة فنية فحسب، ولكنه وليد حاجة موضوعية أيضا. فامبيرتو إيكو يريد أن يصور العالم قبل أن تبهظه تفاصيل الحياة المعاصرة، عالم لايزال فيه قدر من البراءة، براءة اللغة وبراءة أساليب القص أيضا وأهم من هذا كله براءة الرؤية والتصور والمنطق. ولا يمكن - وإيكو ناقد يعرف أهمية التساوق بين الرؤية والأداة - تحقيق القص فى غياب براءة العالم. هذا فضلا عن أن تحرر العالم الروائى من العالم المعاصر دفعه دفعة أكبر إلى التوغل فى سراديب التّناص: أى علاقة التفاعل بين هذا النص وأسلافه من نصوص المرحلة التى يسعى إلى الانتماء إليها.

فقد اكتشف إيكو أثناء كتابته لهذه الرواية، ما سبق أن عرفه ناقداً دون أن يدرك أهميته، ومن أن الكتب عامة، والرواية خاصة، تتحدث عادة عن كتب أخرى وليس عن العالم الواقعى . ولهذا بدأت قصته باكتشاف المخطوط الضائع، وبكتابة مقدمة تخلق إطارا رابعا للأطر الثلاثة المتداخلة التى يدور فيها القص. وهناك اكتشاف آخر أكثر من هذا الاكتشاف ثراء وأهمية؛ وهو كما يشير عنوان الفصل الخامس أن «الرواية عمل كونى» متناغم. بمعنى أن سرد أى قصة يتطلب تشييد عالم كامل التفاصيل متكامل المنطق وظاهر الاتساق. وفى هذا العالم يتخلق الحدث، وتتخلق معه قواعده، مواضعاته، وحتميته، لا حتميته المنطقية أو الواقعية وحدهما، وإنما حتميته التناصية كذلك. بل إن بداية تخلق العالم هى التى تقرر طبيعة الحدث ومساره وزاوية رؤيته، وأهم من هذا كله أسلوب روايته، ولغة قصه: فالرواية تبدأ من الحدث - العالم ثم تأتى اللغة ويتبلور الإيقاع، ويتخلّق المناخ الذى يسم اللغة بجوه وإيحائه وهذا عكس الشعر الذى لا تتبع فيه الألفاظ الموضوع أو الرؤية، وإنما يتبلور الموضوع وتتشكل الرؤية تبعا لطبيعة الكلمات وإيقاعها. فالشاعر - حسب تعبير عزيز على سارتر - يخدم الكلمات قبل أن يستخدمها. لذلك كله كان من الطبيعى أن ينفق إيكو العام الأول فى تشييد العالم وجمع قائمة بالكتب التى يمكن أن توجد فى مكتبة من العصور الوسطى، وقائمة بالأسماء والمعلومات الخاصة عن العديد من الشخصيات التى استبعدت بعد ذلك من العمل لأنها غير ضرورية بالنسبة للقارئ، ولكن كان حتميا على الكاتب أن يعرف كل شيء عنها.

ويتناول الكاتب فى الفصل السادس «من الذى يتكلم» موضوع النطق أو الصوت الروائى. لأن أسلوب الكتابة من هذه الزاوية يطرح مجموعة أخرى من الإشكاليات المتعلقة بأيديولوجية النص والتى تؤدى تناوله فيها إلى طرح مجموعة أخرى من الإشكاليات المتعلقة بتفاعل وعى المؤلف العارف بأصول العمل الفنى النقدية، ووعى الشخصيات الروائية ذات الدوافع والمكونات التى لاتأبه بمثل هذه الأصول النقدية ـ كما يؤدى أيضا إلى طرح إشكالية جديدة يتناولها الفصل السابع «الماضى» وهى الخاصة بالتفاعل بين الماضى (زمن الرواية)؛ والحاضر ـ (زمن الكتابة والقراءة)، وهى إشكالية مالبثت أن ادخلت إلى أفق القص موضوع «الوتيرة» والإيقاع وغيرها من القضايا التى يكرس لها الكاتب الفصل الثامن من هذه التأملات النقدية الإبداعية الشائعة.

أما الفصل التاسع فإنه يخرج بنا من إشكاليات الكتابة إلى إشكاليات التوصيل والقراءة، وهى الإشكاليات التى تناولها بشكل نظرى فى كتابه النقدى (دور القارئ). حيث يرى أن عملية الكتابة تعنى فى الوقت نفسه خلق قارئ مفترض ـ سواء أكان هذا القارئ وهميا أو واقعيا ـ للعمل سواء أكان قارئا معاصراً أو مستقبليا، لأنه ليس ثمة كاتب يكتب للخلود وليس للقارئ المحتمل او المثالى، لأنه حتى إذا ما اعتقد انه يكتب للخلود، فإن تصوره للخلود محكوم بكل من الماضى الذى يعرفه والحاضر الذى يعيشه. صحيح أن بعض الكتب تساعد على خلق قارئ جديد، لكن جميع الكتب تنطوى على إيحاء واهن تارة، قوى أخرى، بتوعية القارئ الذى تتوجه إليه. لأن أى نصّ يهدف إلى أن يكون تجربة مغيرة ويدخل مع قارئه فى لعبة تأثير معقدة.

ولذلك يتناول الفصل العاشر ميتافيزيقا الاكتشاف، موضوع لعبة الاكتشاف والتكشف التى تنطوى عليها روايات الجريمة أو الروايات البوليسية عامة، والدلالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية للولع بهذه العملية ـ اللعبة الشكلية للاكتشاف والتكشف. فالمتاهة القصصية التى تخلقها هذه الأعمال تثير فينا التعرف على العديد من المتاهات المعاشة والرغبة فى التغلب عليها معاً. لكن المتاهة ليست أمرا فحسب، ولكنها لعبة تهدف إلى «الإمتاع».ولذلك كان «الإمتاع» هو عنوان الفصل التالى الذى يحاول مع الفصول الثلاثة الباقية «ما بعد الحداثة»، «المفارقة والممتع» و «الرواية التاريخية» و «اختتام العمل» مناقشة مجموعة من القضايا الجمالية والنقدية التى تدخل بنا من جديد إلى مجال التّناص، وما يطرحه على الكاتب من إشكاليات.

والواقع أن التناص باعتباره مفهوما نقديا من المفاهيم المحورية التى يطرحها هذا الكتاب الذى يستشرف من خلال حالة محددة وهى نصّ (اسم الوردة) مجموعة من القضايا الجمالية والنقدية التى تؤكد من خلال فصل الاختتام الأخير أن الأعمال الإبداعية تضرب بجذورها إلى أعماق أبعد بكثير مما يعيه مؤلفها، أعماق تناصية، وأعماق نفسية وعقلية تطرح من جديد ضرورة المضى فى استكناه أسرار هذه العملية التى كلما تكشفت لنا بعض جوانبها، ازددنا إحساساً بعدم إحاطتنا بأسرارها. ولكن عملية التكشف نفسها، برغم عبثيتها البادية، تنطوى على قدر كبير من المتعة الذهنية التى تبرر المحاولة، والتى توحى بأن ميتافيزيقا الاكتشاف ليست وقفا على روايات الإثارة وحدها، ولكنها أيضا كامنة فى أغوار الأعمال النقدية ذات الطبيعة الإبداعية مثل هذا العمل.

خيرى شلبى

ريح الصبا

الفصل الخامس من رواية [النغم المستحيل] وهى رواية كبيرة جدا، تعرض لتراجيديا غنائية موسيقية مصرية، ونرى من خلالها نصف قرن من الغناء العربي، ومأساة الكثيرين من أهله. وقد اختير هذا الفصل من بين مائة فصل من هذه التراجيديا الحديثة .

(١)

الحياة التى كانت جميلة فى نظره منذ برهة صارت فجأة كئيبة مقبضة، كأن فى قلبه زعابيب أمشير المتقلبة الهوجاء، صار يعجب من نفسه التى أصابها زلزال فصدعها فزعزع استقراراها. كان الانشراح يملأ صدره إذ يرى ذراع سعدية قد اندس تحت إبطه ومشت هى بجانبه تخطر، كالغزال فى طريقهما إلى حفل أضواء المدينة حيث ينتظرهما فى قاعة المسرح جمهور غفير جاء خصيصا ليستمتع بغنائها الذى سيبث فيه كمانه روحا عالية. بسمة مشرقة يسقطها على شفتيه خاطر عابر يهمس فى أذنه بصوت حميم بأن «الست» لا يجب أن تتأخر فى هذا الحفل لأنها مرتبطة فى الغد بتصوير فى استديو مصر. لحظتئذ راح يدب على الأرض بحماسة موسعا خطاه وقد وقر فى ذهنه يقين بأن الست واقفة فى انتظاره داخل سيارتهما الفارهة. وإذ اقترب من السيارة بالفعل صدمه منظرها العفن. إنها سيارة مفعصة من كل الرفارف والغطاء والأبواب، مخربشة كالحة متساقطة الطلاء فى رقع كثيرة.

سرعان ما تبين له أنه مسافر مع فرقة المتعهد إلى كفر الزيات؛ حيث أقنعه متعهد شارع البورصة - وهو رجل أميل إلى الاحترام والصدق والأمانة - أن مشاركته بالعزف فى هذا الفرح بالذات ضرورية لجميع الأطراف وله

هو بوجه خاص كعازف يحترم نفسه؛ فالحفل سيقام فى نادى البلدية؛ وسيحضره جمهور خصوصى من نوعية أهل الفرح الذين هم من أشهر أصحاب مصانع الزيوت والصابون، مما يشى بنقوط كالمطر؛ الأهم من ذلك أن العروس لها شقيق من كبار المسئولين فى الإذاعة ولسوف يحضر وبصحبته لفيف من الفنانين الذين يخدمهم فى منصبه، من ممثلين وملحنين ومطربين؛ أى أنها سوف تكون فرصة بالنسبة له كى يتعرف عليه هؤلاء وأولئك، فلعل وعسى، ومن يدرى؟ أليس من الجائز أن يكتشفه المسئول الإذاعى فى هذه المناسبة فيضمه إلى فرقة موسيقى الإذاعة؟

ما أن استمع عبد البصير إلى هذه الإغراءات حتى هتف بحماسة عالية:

ـ «عندى حتة دين مطربة! مالها مثيل فى القطر كله ولا حتى فى الإذاعة!! مطربة تشرفك! وعلى فكرة لو حضرت هى فإننى أحضر حتى بدون أجر!! اسمها سعدية المليجى!!»

رفع المتعهد حاجبيه دهشة وحماسة:

ـ «الحقنى بها الله يسترك! أنا فى عرض مغنية واحدة تكتمل بها المقاولة!!»

كلمة المقاولة نغزته فى صدره أو جفنه؛ تجاوزها بسرعة؛ استغرقته الفرحة بأن توجد سعدية معه فى هذه الليلة، كأنها جاءت بالفعل. إلا أنه أفاق على المتعهد يستحثه على ذكر عنوان سعدية المليجى كى يبعث إليها فورا. سقطت بينه وبين المتعهد سحابة ثقيلة دكناء؛ دوخته؛ كادت الدموع تطفر من عينيه لاكتشافه أنه ليس يعرف عنوانها بالضبط. على أن المتعهد بث فيه الأمل حينما أكّد له أنه سيبحث عن عنوانها ويغريها على المجىء ولو بمضاعفة الأجر وتمييزها بأعلى نسبة من حصيلة النقوط.

من أسف لم يستطع العثور عليها كما أبلغه صباح اليوم طالبا منه ترشيح واحدة أخرى تنقذ الموقف. قال له: هى، أو لا أحد. ثم انحرف مزاجه لاستحالة التراجع فى آخر لحظة بعد أن قبض العربون وصرفه منذ أيام. توجه إلى قحافة ليشحن دماغه بنفسين من دخان الحشيش لعلهما يصبغان الحياة أمامه بلون مريح يساعده على قضاء هذه الليلة كيفما اتفق. فى طريقه من قحافة إلى موقف السيارات نسى كل شىء إلا سعدية والكمان تحت إبطه، يضغط على صندوقها برفق وحنان وحرارة كأنه يضغط على ذراع سعدية المليجى، وصورهما معا تترى أمام عينيه زاهرة باهرة براقة مبهجة، تحجبها أجساد المارة، تدهسها السيارات المندفعة المجنحة، يشتتها صديق غير مرغوب فيه يندفع نحوه مسلما متماديا فى السخف بسؤاله عن الصحة والأحوال بغير داع على الإطلاق؛ وإذ يجهد نفسه للتخلص منه بسرعة ولباقة يفاجأ بأن لسانه قد وقع فى منزلقات تطيل حبل الحديث فيكاد يجن كأن سعدية تنتظره فى غرفة النوم عارية. يشعر لدى التخلص من الصديق العابر أنه عاد يتخبط فى أوحال ومنغصات توجع البطن؛ لقد أصبح يضيق بكل شىء فى هذ المدينة التى بدت له الآن كأنها تصادر مستقبله الميمون تدفنه تحت ركام من المشاكل التافهة والأعمال الأكثر تفاهة.

ركب السيارة مع الفرقة. حطت على صدره جبال من الكراهية لكل شيء؛ ليس فحسب لأنه فوجئ بهندية البرشومي بدلاً من سعدية المليجي كنجمة للحفل؛ وأنه سيشرب الذل والهوان حتى النخاع إذ يعزف بكمانه وراء هذه الشردوحة هذه البغي الحقيرة التي لا صوت لها ولا حس ولا مواهب سوى بروزات جسدها الوقحة الصفيقة التي تأكل بها عقل الجمهور؛ وإنما لأن هذه الفرقة مجموعة من أصيع وأحقر الآلاتية، من حثالة قهوة الحللي؛ ستكون اللية إذن سلاطة باذنجان؛ وعليه من الآن أن يفكر في كيفية غسل نفسه من هذه الشلة القذرة قبل أن يجد نفسه مضطرا لتبادل الألفاظ السوقية البذيئة على المسرح بل وأثناء العزف كما دأبت هذه اللمامة. اغتاظ من المتعهد؛ اختنق صدره؛ مدَّ يده ليفتح زجاج السيارة فوجدها بلا زجاج أصلا؛ فنكس رأسه ملوما محسورا، وقد استقر في ذهنه خاطر شرير يوعز له بأن ينتقم من هذا المتعهد الذي دفعه حب انتهاز الصفقة بأي شكل إلى تلفيق هذه الفرقة التي لا تصلح في نظره إلا لكسح المجاري. تراكم الغضب على صدره: أيضعه هذا المأفون في هذا المأزق الحرج السخيف؟! أيساويه بهؤلاء مع أنه يعرف من هو!! طيب! طيب يا متعهد النقر!سوف أطينها على رأسك إن شاء الله!!.

عقابا لهذا المتعهد النذل قرر أن يحصل على أجره وفي الوقت نفسه لا يلوث سمعته بالعزف مع هؤلاء الأرزقية. لسوف يتمارض بمجرد الوصول إلى كفر الزيات؛ سيتقن دور المريض؛ فلتكن الزائدة الدودية مثلا أو حصوة في الكلى أو أي شيء مفاجئ من هذا القبيل. وهكذا جعل يدرس في رأسه كيفية رسم أعراض المرض بشرط أن يبعد أنظارهم عن فكرة الذهاب به إلى المستشفى أو حتى استدعاء طبيب.

فوجئ باحتفال كبير جدا في نادي البلدية. ما كل هذه الأبهة؟ ما هذا الإسراف الشديد في العناقيد الكهربية الملونة بأقواس نصر ممتدة بطول الشارع العمومي المؤدي إلى النادي؟ الواضح أن أصحاب الفرح أثرياء بالفعل ممن يحبون استعراض ثرائهم في مثل هذه المناسبات. واضح أيضا أن المجاملين كثر؛ فثمة من تطوع بالسير بدراجة بخارية أمام سيارتهم المكحكحة طوال الطريق؛ وثمة من قدم لهم التحية مرطبات وسجائر بغزارة. كانت سيارتهم ـ الأجرة ـ في وسط هذا الحشد الهائل من السيارات الملاكي اللامعة بمثابة قرحة كئيبة المنظر في محيط جميل، على نظام أجمل. التقطت عين عبد البصير كتابات على بعض السيارات واستطاع قراءتها: الإذاعة المصرية. أشرقت في ذهنه صورة سعدية المليجي تغني متوهجة أمام ميكرفون أضواء المدينة. دب فيه انتعاش مفاجئ ؛ سرعان ما ذبل وآب إلى كآبة رزلة، قال لنفسه بصوت مكلوم: لو أن هذه الفرقة على شيء من النظافة ولو لنصف ساعة؛ لكانت هذه الليلة بديعة حقا. من فرط العصبية شعر برغبة هوجاء في أن يتحدى النظام والقانون؛ فأشعل سيجارة ملفوفة بالحشيش، غير عابئ بالشمامين حوله في السيارة؛ فإذا بهذه الأنفاس توقظ سابقاتها؛ فاندفع خياله يسابق سرعة السيارة محلقا في أجواء وردية:

رأى سعدية المليجي تخطر أمامه في شارع يخلو من المارة، مبرومة الجسد داخل الملاءة اللف، لا يبين منها سوى وجه القمر، وكعبيها فوق كعبي الشبشب كتفاحتين تحت ساقين ملفوفين من أشعة الأصيل. صار يتتبع

خطوها الرشيق؛ ومؤخرتها- وجهها الآخر - تنساب هابطة صاعدة فى استدارات دقيقة مخلفة تحتها فراغا تدور فيه الملاءة نشوانة. كان من الواضح أنها هى التى غمزت له بأن يسير وراءها. ثم لم تلبث حتى ظهر حولها من بدا أنهم قائمون على حراستها من أهل الحتة، أحاطوا بها إحاطة السوار بالمعصم. ظهر فى الحال قصر على الطراز العربى القديم؛ انفتحت بوابته العتيقة. دخلت فى خطو مهيب؛ ما أن لامست قدمها العتبة من الداخل حتى استدارت ناظرة إلى الملهوف خلفها؛ شيعت له ضربة رمش أسود مشرع فوق العينين الواسعتين الساحرتين؛ ثم اعتدلت واختفت فى البهو المنعطف على جناح الحرملك. اغلقت البوابة فتفرق الحرس. بقى هو شاخصا يتأمل روعة القصر ودقة بنائه وجمال طرازه المعمارى الفريد؛ صار يلف حوله فى تبتل رافعا بصره إلى أعلى، حيث علقت المشربيات الخشبية كأنها الموسيقى مجسدة فى تشكيلات زخرفية مخرمة فى الخشب دقيقة الصنع والنقش فى تقابلات تشكيلية متكاملة كمعزوفة غنية بالإيحاء؛ كل تفصيلة فى أحجار القصر لها مقابل فى نقش المشربية. هاهى ذى المشربية تصدر صوتا طروبا؛ فإذا باب صغير محندق يرتفع كالتندة كحافة القبعة. مساحة من الفراغ لم تتسع إلا لعينى القمر لكنها كانت كافية. تحاور مع العينين طويلا؛ ثم مسته المشربية بالخير، وأسبلت هدبيها على العينين؛ هبط الباب البديع؛ لكن شبح العطر المضىء كان يتخايل خلف الخروم المصفوفة فى تشكيلات هندسية بديعة. ها هو ذا يمضى متبتلا فى الحوارى المتاخمة للقصر، تتوقف نظراته عند كل مشربية، يشب قلبه واقفا ينتفض بين الضلوع؛ تبلغه موسيقى العطر وحفيف قمصان النوم وطقطقة الأسرَّة وهى تستقبل الجسد النسيم كأنها تطبع عليه قبلة الامتنان لأنه احتواها. كل مشربية وراءها عين سعدية وعطرها، وكل مشربية موسيقى مجسدة؛ حتى أصوات الباعة، قلقلة العربات الكارو، صاجات بائع العرقسوس، صخب المقاهى، كل ذلك من أعذب الموسيقى وأطربها.

أفاق على مائدة الطعام فى بوفيه النادى. ما كل هذا العز؟! زجاجات الخمر منتصبة كالديدبانات كالفنارات بين صحائف الطعام الشهى الوفير ذى النكهة الارستقراطية. من أسف أن هذه المائدة المهيبة ينتهك حرمتها الرعاع الأسافل عشاق الفتة والفوضى. كالمفاجيع انقضوا على أطباق مسحوها بشراهة ووضاعة، كل منهم يخشى إن تراخى قليلا ضاع فى شراهة الآخرين. كان منظرهم مقززا مثيرا للقرف؛ ناهيك عن تكالبهم على زجاجات الخمر، يكاد بعضهم يدس بعض الزجاجات فى جيبه أو حقيبته؛ بعضهم لا ينتظر بطء الكئوس فيرفع الزجاجة نفسها إلى شفتيه يدلق فى جوفه جرعات النار اللاهبة دون أن يطرف له جفن. يرتعد عبد البصير ينكمش فى جلده؛ إذ هو موقن أن عاقبة هذه الانقضاضة على الخمر ستكون وخيمة بعد وقت قليل؛ ولسوف يكون منظرهم جميعا مثيرا للرثاء والاحتقار؛ سيّما وأن هذه العاهرة المتنكرة فى إهاب مغنية أفراح لابد أن تمارس عهرها، لابد أن تنتهز الفرصة وتلقى بشباكها على بضعة زبائن موسرين تتفق معهم - بعربون مبدئى - لكى تجيئهم فى زيارات خاصة فى الأماكن التى يحددونها. كيف يخرج هو من هذه الورطة السوداء دون أن تتلوث سمعته أو تهتز صورته فى نظر قوم كهؤلاء؟! يا إلهى إن هذه الليلة وحدها لكفيلة بأن تمسح طهره وعفته

طوال العمر الفائت كله. لحظتئذ شعر بالدوار فعلا؟! اضطربت الملعقة فى يده حقيقة لا تمثيلا؛ اندلقت الشوربة على صدره؛ وقعت الملعقة من بين أصابعه؛ أمسك بجبهته التى تكاد تنفصل عن رأسه متطايرة فى الهواء شظايا. وقف يتساند على الكراسى، طلب من يسنده إلى دورة المياه. هب إليه أكثر من ثلاث رجال ساندوه جيدا حتى دورة المياه البعيدة؛ فمال على حوض الغسيل فتقيأ كل ما فى معدته. غسلوا له وجهه، جففوه بفوطة جديدة. قال إنه يريد أن يتمدد لمدة ساعة على الأقل فى فراش مريح بغطاء. لم يستطع إكمال الكلام، وآخر خاطر برق فى ذهنه كومض خاطف هو أنه جلب الشؤم على نفسه حينما قرر اصطناع المرض فهاهو ذا المرض الحق يداهمه؛ ثم تهاوى بين أيديهم؛ واختفت من ناظريه كل الأشياء.

(٢)

«حينما فتح عينيه تصور أن دقائق معدودة فقط مرت عليه فى حالة الإغماء. فوجئ بأنه متمدد على سرير وثير فى حجرة نوم سخية الفراش، مرتديا كامل ثيابه فيما عدا السترة التى لمحها مطروحة على كرسى، نظر فى ساعته فإذا الوقت قبل منتصف الليل بنصف الساعة. بدأت أصوات الفرح تقتحمه بنشاز لا قبل له باحتماله، يضخمه الميكروفون بغلظة مروعة، وصوت العاهرة الأقرع الساذج السوقى يسرسع متعهرا فى ابتذال سقيم مكشوف يفقع المرارة: «أنا بامَسّى ع الحبة دول» ثم تبتعد قليلا: «وبامسى ع الحبة دول»؛ موسيقى أشد انحطاطا تغريها بمزيد من التهتك: «أنا ـ وزفرة كالغنج الصريح ـ بامسى على ـ كأنها تقول أف ـ ع الحبه دول». ثم ينشط إيقاع الدربكة والصاجات بشكل غوغائى.

شعر بالتقزز ثانية؛ حاول أن يتقيأ فى منديله؛ لم يجد فى جوفه شيئا يتقيأه. نزل عن السرير؛ ذهب إلى السترة المطروحة على ظهر الكرسى، نزع علبة سجائره، اختار واحدة محشوة بالحشيش فأشعلها شاعرا بدوخة لذيذة؛ تمدد مضطجعا على كنبة عريضة لصق السرير فجاءه طيف سعدية المليجى؛ سرعان ما تجسد فى كيان حيٍّ، راح يخطر أمامه فى الحجرة مرتديا قميص نوم عارى الذراعين والكتفين والصدر؛ قادما من داخل البيت!!

يا إلهى! أهى الحمى أصابته بالهذيان البصرى ؟ أم لعله الجنون بطيف غزال طعنه فى السويداء ذات يوم قريب ثم اختفى؟! كلاًّ؟ لقد رأى بأم عينيه الباب ينفتح برفق، وشبح الأنثى يتسلل داخلا، ثم يقترب منه بعطر فواح: الوجه القمرى الساطع ذو الذقن المثلثة كحبة الجوافة بغمازة فى أسفله، يبسم له، يمد الذراع البضة الناعمة المرمرية ليسلم عليه.

اعتدل واقفا؛ فى حال بين الرعب والنشوة. سلم عليها؟ تركت يدها الرخصة الدافئة فى قبضته. بصوت أنثوى حادى الأنوثة حاد الرنين قالت: «أنا أفراح!! اسمى أفراح!». ثم استدركت:

ـ «سلامتك ألف سلامة!! مالك يا حبيب قلبى؟! أنا سمعت عنك وعن مواهبك من صديقاتى الطنطاويات!! كلنا فداؤك!!»

ارتج عليه؛ قال فى حرج شديد:

ـ «العفو! العفو! لاشىء! مجرد دوخة بسيطة! ولكن الحمد لله! نمت جيدا فأفقت!»

صار يرقب فتحة الباب فى فزع. الذكاء يطفر من عينين كطاقتين مفتوحتين على ليلة القدر؛ قالت:

ـ «لا تخف!! فالبيت خال!! ذهبوا كلهم إلى الفرح وأغلقوا علينا من الخارج بالمفتاح!! واضح أنهم نسوك وإنهم حقا لأغبياء!»

جعل يتلفت حواليه كالأسير، لكن جمال الأنثى الماثلة أمامه كان مبهرا بدرجة خارقة! شابة فى حوالى الخامسة والعشرين من عمرها تقريبا، غزيرة الشعر بجدائل سوداء ناعمة كالحرير محلولة، على وجه خمرى نضر، تتدفق خلف بشرته الشفافة صفائح الدم الأحمر القانى. أما العينان ففيهما بريق نظرة جبارة يتعانق فيهما الجنون بالثقة المطلقة. برقة دافئة تذيب الصخر قالت:

ـ «تفضل اقعد! لماذا تقف؟!»

أردفت قولها بضغطة من يدها على كتفه، أجلسته على الكنبة. أشعل سيجارة أخرى. نظرت له بنصف عين نظرة ذات معنى؛ قالت ببراءة وصفاء :

ـ «أنت كييِّف حشيش إذن!! لو كان أبى هنا كنت جئت لك بقطعة كبيرة منه!! لكن مع الأسف!! أبى راح فى مشوار بعيد منذ سنوات ولم يعد!! يقولون إنه سيرجع لكنى غير مصدقة! على كل حال ربنا يطرح البركة فى عمى فإنه يقوم بالواجب!!»

صار يخرج من ذهول ليصطدم بذهول أشد. قال بريق ناشف كالعصا:

ـ «حضرتك متزوجة؟!»

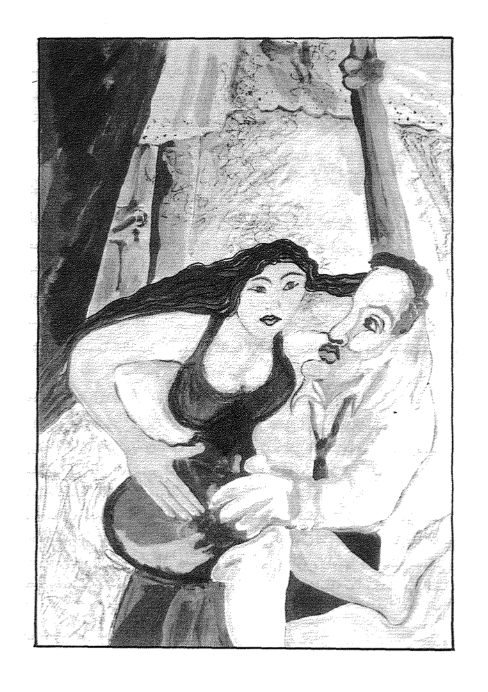
هزت رأسها بالنفى:

ـ «طالبة! كلية آداب الإسكندرية قسم اللغة الإنجليزية لكن الحظ تعثر فى السنة الرابعة ثلاث سنوات لأنى بدأت أسافر كل يوم بعد أن كنت مستقرة فى المدينة الجامعية!! تشرب قهوة؟ على فكرة أنا أعمل قهوة تجنن!!»

صاح مستغيثا:

ـ «أرجوك! أنا فعلا محتاج لقهوة مضبوطة!!»

هزت رأسها كأنها تدادى طفلا:



- «حا.. ضرا من عينى الإثنتين!»

وأشارت بإصبعها إلى عينيها، واستدارت ماضية نحو الباب.

يا أرض احفظى ما عليك: قوام منحوت بإزميل إلهى. رنت فى أذنيه كلمات بيرم التونسى التى يحبها: ولك قوالب فى الأجسام، غُلب الرسام، يقلدك بحجر ورخام، يلقاك أشطر. عادت بعد هنيهة مكشرة ما بين حاجبيها، قالت فى اكتئاب:

- «آسفة! لقد أغلقوا على كل شىء بالقفل! الكبريت والسكاكين والأكواب والبوتاجاز!! لا أعرف لماذا يفعل هؤلاء المجانين هكذا؟!»

ثم ارتكنت بظهرها على حافة السرير؛ انعوجت نحوه قليلا؛ اندلق صدرها كله فى مرمى عينيه يشع بالضوء والعطر والموسيقى؛ قالت بصوت يقطر حنانا:

- «مازلت متعبا يا حبيبى؟!»

شوح بيديه مندهشا:

- «من يراك يصحو ولو كان ميتا!!»

أشرقت على شفتيها بسمة كالقنديل البهيج، وكأنها أرادت أن تكافئه على هذا الإطراء الذى أطربها؛ فمالت عليه أكثر قائلة:

- «أرنى إذن صدق ما تقول!!»

وضعت يدها على جبهته لتختبر درجة حرارتها. شعر هو بمس كهربى يكاد يصعقه. صارت تتحسس جبهته بيد تضخ فى عروقه الحنان والحيوية والفتوة والبهجة. مدَّ يده على الرغم منه ولا مس رسغها المبطط فسلمته يدها الثانية، فأمسكها. تراخت بها نحو فمه. صار يمطرها بوابل من القبلات. صار هذا الجسد النازف حبا وحنانا يتراخى شيئا فشيئا، إلى أن استوت جالسة على حجره. طوقت عنقه بذارعيها العاريتين؛ أراحت خدها على كتفه، تدفقت جدائل شعرها الفاحم على وجهه حتى غمرته. صار ينتفض من أعمق أعماقه. مع ذلك كانت ذراعه اليسرى تحيط بخصرها فكأنه يحيط الدنيا كلها. تمنى لو يظل على هذا الوضع وقتالا ينتهى. كانت هذه أول مرة فى حياته يلامس فيها جسد امرأة، جسد الأنثى. إذا بها ترفع رأسها مصيخة السمع ناظرة فى الفراغ نظرة شاردة شاحبة، صارت تنتفض؛ ثم نهضت واقفة وقد بدا أنها منشغلة بما يحدث فى الخلاء الخارجى؛ إذا بها تقول له فجأة:

- «هل يمكن أن تصنع فىَّ ثوابا؟!»

قال بصدق وحماسة:

ـ «تحت أمرك طبعا»!

قبلته فى شفتيه بحرارة:

ـ «أريد أن أهرب من هذا البيت!! إنهم يحبسوننى فيه ليل نهار! لا أرى وجه الدنيا نهائيا!!»

بكت بدموع هطال:

ـ «تستطيع أن تساعدنى على الهرب؟ البس ملابس أخى وانتظرنى على الطريق الزراعى! اتركنى فى طنطا وأنا أتصرف!! لو عملت فىّ هذا الثواب أبقى خادمة لك طول العمر!! أرجوك!! شف لى أى حل أهرب به من هذا البيت!! أرجوك!! أقبِّل قدميك!! المجْرمون يدبرون لقتلى ظلما وعدوانا!!»

دهمه الرعب القاتل؛ تذكر الله فاستغفر؛ ثم أخلد إلى صمت عميق حائر؛ جعل يستعيذ فى سره من الشيطان الرجيم. كشرت هى فجأة؛ انقلب وجهها إلى وجه آخر، عيناها تقذفان حمما حمراء. قالت فى عدوانية:

ـ «جبان مثلهم!!»

وصفعته على وجهه صفعة مدوية أطارت الشرر من عينيه؛ لكنه لم يغضب بل أمسك يدها التى ضربته وقبلها!

ـ «لكن لماذا يقتلوك؟! لابد أنك فعلت فعلا سيئا!!»

عذوبة الدنيا كلها فى صوتها فى وجهها فى هدوء أعصابها، لوحت بذراعها فى ثقة:

ـ «فشر!! أنا سمعتى مثل الجنيه الذهب!! المسألة وما فيها أنى أحب الفن وأتمنى أن أكون مطربة وممثلة!! مثلت وغنيت كثيرا جدا فى حفلات الجامعة! حصلت على جوائز وميداليات! نشرت صورتى فى الجرائد كثيرا!! من يومها انقلبت الدنيا ضدى! أبى كان يوافقنى على احتراف الفن لأننى وأختى الصغيرة نيفين ورثنا حلاوة الصوت عنه! لكنه سافر فى رحلة عمل فلم يرجع منذ سنوات طويلة! عمى الآن هو رب البيت ويدبر لزواجى من ابنه ليرث نصيبى فى ثروة أبى أرضا زراعية ورصيدا كبيرا فى البنك!! أولاد الحرام نبهوه إلى أننى قد أذهب ذات يوم إلى الجامعة فلا أعود! منعنى عن المدينة الجامعية وحكم على بالسفر والعودة كل يوم حتى ارتبكت حياتى وتوالى رسوبى وهو فرح بذلك حتى أقبل الزواج من ابنه مكسورة العين!! وأخيرا حبسنى فى البيت نهائيا منذ عامين!! عقلى شت و أعصابى تلفت وهم يزيدونها إتلافا بقولهم إنى مجنونة!! على فكرة! عريس الليلة إبن عمى لزم! وعلى فكرة! هل دريت بالطبيب الذى جاء وكشف عليك فى السرير؟! إنه ابن عمى أيضا! ساعتها أختى الصغيرة فتحت لى بابى لكى أدخل دورة المياه! لكنهم انشغلوا بك ونسونى! خرجوا جميعا وتركوا باب حجرتى مفتوحا!!»

ثم أصاخت السمع هنيهة، وانتفضت قائمة تجرى إلى فناء البيت، وبعد هنيهة أخرى سمع بابها يفتح ويغلق. كان ثمة لغطا يقترب من البيت. سمع صوت المفتاح يدور فى القفل؛ ارتدى سترته، هندم نفسه، أشعل سيجارة

عادية، وضع ساقا على ساق. دخل عليه الرجال يتقدمهم كهل ملتح تشى ملامحه بأنه عم الفتاة، قال له فى نبرة اعتذار:

- «كيف حالك الآن؟! هل شعرت بالحقنة التى أعطيناها لك؟ هى التى أراحتك!!»

قال عبد البصير:

- «الحمد لله! لم أشعر طبعا بالحقنة! واضح أنها خفضت حرارتى!»

كان يشعر بأن هذا الرجل مراوغ ألعبان كما يظهر فى عينيه الثعبانيتين. وكان قلبه يتمزق حزنا على هذه الغادة الحبيسة التعيسة، ويتمنى أن لو كان فى استطاعته مساعدتها إذن لما تردد. نهض واقفا يريد الخروج من هذا الحبس فورا:

- «بنا إلى الحفل!»

مضى خلفهم وقد مثلت فى عينيه صورة مزدوجة، وجه منقسم إلى نصفين: سعدية وأفراح؛ ثم انفصل النصفان وابتعد كل منهما عن الآخر ليكتمل بمفرده؛ وجه سعدية بجسدها يقبل نحوه؛ ورأس أفراح بظهرها وقميص نومها يبتعد، ثم ينعكس الوضع؛ فيرى سعدية فى قميص نوم أفراح، وأفراح فى ثياب سعدية واقفة أمام الميكروفون. ارتفع فى صدره هدير موسيقى عنيف يصم أذنيه عن صخب الفرح.

أدخلوه إلى البوفيه ليتعشى، فأكل بشهية؛ ثم أشعل سيجارة محشوة وجلس فى الهول الكبير يواصل الاستماع للهدير المتدافع فى صدره. لما رفع رأسه فوجئ بالمتعهد واقفا أمامه وبجواره رجل فى حوالى الستين من عمره يرتدى بذلة سوداء. نهض واقفا وسلم عليهما. قال المتعهد:

- «سلامتك يا فنان!»

ضحك عبد البصير وقال إنها دوخة أدت إلى إغماء طويل وكل ذلك من الإرهاق النفسى. حمد المتعهد ربه أن جاءت سليمة، ثم أشار إلى الرجل الأنيق:

- «أقدم لك والد العروس! انشغل بك حتى كاد يقع من طوله! لقد سمع عنك منى ومن صديقه إبراهيم افندى غطاس وكان حزينا لأن يحدث لك مكروه فى فرح ابنته! كان مستعدا لأن يستدعى لك أكبر طبيب فى مصر!!»

ضحك عبد البصير فى امتنان وجعل يشكر الرجل. دخل عليهم رجل أكثر أناقة، أشيب الشعر طويل السوالف مستدير الوجه. تلقاه والد العروس بحفاوة؛ قدمه إلى عبد البصير:

- «ابن أخى! مدير عام البرامج فى الإذاعة! وهو إذاعى قديم وليس إداريا! اشتغل فى الإخراج وتقديم البرامج سنوات طويلة!!»

سلم عليه عبد البصير بحرارة. قال الرجل:

- «المتعهد كلمنا عنك كثيرا كلاما كبيرا!! ومنذ بضعة أيام كان عندى مطربة هاوية اسمها سعدية المليجى فكلمتنى عنك أيضا فعجبت من هذه المصادفة واندهشت لما سمعت بما أصابك!!»

الرعشة والشحوب واضحان على وجه عبد البصير، لكنهما شحوب ورعشة العاشق الذى أيقن أن سره قد فُضح ولم يبق إلا الاعتراف به، فسأل بلهفة فاضحة:

- «سعدية المليجى كانت عند حضرتك؟! وما المناسبة فى أن تتكلم عنى؟!»

قال الرجل الأشيب:

- «إنها بنت نظيفة ومحترمة جدا!! لجنة الاستماع تترك صوتها وتتغزل فى جمالها!! البنت مصابة بعقدة نفسية من جمالها! تكره جمالها ولا تطيق كلمة إطراء واحدة فيه!! لديها اعتقاد بأنه يلفت الأنظار عن صوتها! تقول إنه يهدد مستقبلها فى عالم الغناء! وهى محقة بصراحة! الغريب أنك تسمعها على شريط فتعتقد أنها من كبار المطربات بلاشك! لكن أن تسمعها وأنت تراها وجها لوجه فإن كل انتباهك لابد أن ينصب على جسدها!! البنت دخلت لجنة الاختبار عدة مرات ويسوء حظها من الربكة التى تعتريها فلا تحسن الأداء أمام اللجنة! واللجنة لا تعترف بالشريط أو الاسطوانة! تحب أن تسمع الشخص بنفسه!! آخر مرة اشتكت لى من سوء حظها فواسيتها وطمأنتها خيرا!! لكنها فى انفعالها قالت إن المواهب الحقيقية فى البلاد محرومة من ميكروفون الإذاعة بل إن الميكروفون هو المحروم منهم! قلت لها مثل من؟ قالت فى الحال عبد البصير الصوفانى كعازف كمان!! وذكرت بعض المطربين والموسيقيين والمؤلفين لكنها تكلمت عنك كثيرا فى حماسة كبيرة!!»

من فرحته أطلق ضحكته البلهاء الصفيحية، ثم جعل يردد كالأبله كأنه يحدث نفسه:

- «غريبة والله مع أنها لم تسمعنى!!»

قال الرجل الأشيب:

- «من سوء حظنا ألا نسمعك!!»

ضحك عبد البصير فى حرج، ثم تلعثم قليلا، لكنه ما لبث حتى اندفع فى نبرة غرورة حميمة قوامها الثقة والزهو عند الموهوبين موهبة غير عادية مما يجعل غرورهم محببا إلى نفس من يراه. قال:

- «بصراحة إن ما حدث لى خير وفضل من الله! كنت سأحتقر نفسى إلى الأبد إذا اشتغلت مع هذه الفرقة! لقد صدمت حين رأيتها! وتقززت من منظرهم على المائدة! خوفى من الفضيحة شل مخى عن التصرف فوقعت مغشيا على! خفت أن يرانى أبى بطريق الصدفة فيشمت فى مدى الحياة!!»

قال المتعهد كالمعتذر:

- «أعرف! وأنا مضطر! لم أجد سواهم! وقلت هذا لإخواني أصحاب الفرح! إني غير راضٍ عن الفرقة لكنهم كانوا قد حددوا الموعد وانتهى الأمر! وعلى كل حال ربنا فرجها!!»

أوضح والد العروس مشوحا في ابتهاج:

- «جئنا لك بإبراهيم افندي غطاس! في ظرف ثلث ساعة ذهبت بعربتي الفورد الأصيلة فجئت به! وهو في الطريق مرّ على اثنين من كبار مطربي طنطا فأتى بهما: محمد صيام وسميره الشافعي! المطرب وزوجته! تصور أنهما أنعشا الفرح بالفعل!!»

ابتهج عبد البصير؛ هتف:

- «حلو! لو أن إبراهيم افندي معي فإنني أسمعكم ما تشاءون! وضارب الرق! فقط لا غير!»

قال المسئول الإذاعي:

- «بسيطة! تعال معي!»

اجتازوا حديقة النادي. مرّوا بسرادق الفرح الصاخب الهازل المبتذل؛ فمن الواضح أن العاهرة تفرض وجودها بقوة الغوغائية والصفاقة وقلة الحياء؛ ومن الواضح أيضا برغم ذلك أن جمهور الفرح مبسوط ومنبعج على الآخر؛ فيالها من مفارقة؛ إنه إذن ليس جمهوره فالحمد لله أن حيل بينه وبينه؛ ثم تبسم قائلا لنفسه: أصحاب الفرح يتذوقون الفن الرفيع، والفرقة التي تحيي فرحهم من أحط الفرق، والجمهور أشد انحطاطا منهما معا!! وهنا انطلقت ضحكته الصفيحية جزلة مزهوة كأنه اكتشف إحدى النظريات الرياضية العميقة. وحينما سأله المتعهد عما أضحكه، شوح بيده الغليظة حول رأسه قائلا: الدنيا!! فلم يعلق المتعهد، ومضى مهرولا.

عند خروجهم من النادي اتجه المسئول الإذاعي إلى سيارته الفيات الصغيرة المسماة بالقردة؛ وأومأ لوالد العروس أن هات الشلة وإبراهيم أفندي والرقاق وتعالوا ورائي إلى البيت. ثم فتح السيارة وركب؛ وفتح الباب المجاور له فركب عبد البصير؛ في حين اتجه المتعهد إلى السرادق لاستدعاء إبراهيم افندي والرقاق؛ واتجه والد العروس إلى سيارته الفورد ففتحها وأدار المحرك وجلس في انتظارهم.

(٣)

كان بيت المسئول الإذاعي جميلا، يقع على الطريق الزراعي مباشرة، وخلف ظهره - لصقه - بيت والد العروس. للبيتين ملاحق صغيرة كالعشش والأكواخ. من الواضح أن الأرض الزراعية المحيطة بالبيتين تتبع العائلة فيما يشبه العزبة الصغيرة التي يملكها أعيان التجار وأصحاب مصانع الغزل ويستأجرون من يزرعها

من الفلاحين والتملية. كانت عناقيد اللمبات الكهربائية الملونة تزين البيتين والطريق المؤدى إليهما؛ إذ العروس ستنتقل من هذا البيت إلى ذاك؛ فالعريس ابن عمها وزيتهم فى دقيقهم كما تجرى عاداتهم منذ سنوات طويلة.

لصق الجدار الخلفي لبيت والد العروس، الغارق فى المزارع المحاطة بأشجار الكافور والجزورين والصفصاف والجميز؛ فُرشت الحصائر والأكلمة والمساند والشلت. جيء بعدة الشاى والجوزة بكل ملحقاتها؛ وبسلال الفاكهة الطازجة، وصوانى الهريسة والبسيمة والشكلمة. نشط خدم كثيرون على قيام القعدة فى دقائق معدودة.

الأنوار خلف ظهورهم تكاد تختفى. اعتادت عيونهم الظلام الذى بدأ يرق ويألفهم فصارت القعدة تنير نفسها بنفسها فى اكتفاء ذاتى، كل شيء فى القعدة يضيء نفسه، الأوانى النحاسية والأكواب الزجاجية وعلب السجائر والقداحات وبصائص النار والأوتار والأفكار والمشاعر. كان عبد البصير ينوى أن يسمعهم إحدى ثلاث قطع من تأليفه يحفظها إبراهيم أفندى جيدا: (نداء)، (موسيقى الشباب)، (ابتهالات). صار يدوزن أوتاره وإبراهيم افندى يضغط عليه؛ فصارت الأنغام العشوائية المقطومة تطرق آذان العشب ووبر عباءة الليل وشواشى الأشجار وأحمال الحطب والقش على الأسطح المتناثرة على امتداد البصر؛ فاستيقظ كل ذلك وتحفز وانتعش.

ما إن تحرك القوس حتى بدا كلاعب الكرة وهو يتقهقر قليلا ليندفع جريا يشوط الكرة بكل عزمه. بضع سحبات عشوائية من القوس أظهرت مدى فتوته وطغيانه؛ حتى إذا ما انطلق لم يعد، كهداف ساحر علق الكرة فى قدميه واخترق الملعب لا يأبه بمدافع أو محاور أو منافس كل أولئك يتراقصون أمامه وحوله فاقدى الإرادة والرشد؛ حتى أن إبراهيم افندى ظل متجمدا فى استعداده فاغر الفم ينتظر عودته دون جدوى.

كان الهدير المضطرم فى صدره فى قلبه قد راح يمور بعنفوان باحثا عن منفذ للخروج؛ فإذا بالقوس يملى على أنامل يسراه حركة جديدة تماما. فى الأنّة الأولى للأوتار اعتدل جميع الجالسين فى قعدتهم، اتخذوا وضع إنصات مهيب. من الأنّة خرجت الآهة الملتاعة، فى صرخة متنامية حومت على رءوس المنصتين كروح إنسانية تعافيهم بالعافية قبل أن تبث شكواها إليهم. قالوا فى تشكيلات سمفونية منتشية:

- «يا سلام! الله الله الله! يا عينى! يا حنين يا حنين؟ قُل يا جَبار! يا شيطان! سبحان العاطى!!»

ومصمصوا بشفاههم فى نبرة استعبار. على أن الصرخة الوترية عادت تحوم من جديد على استحياء، تعلو ثم تخفت ، تقترب وتبتعد، كوجه عذراء خفير يحاول أن يطل من فتحة المشربية لكن الحياء سرعان ما يواريه عن الأنظار . قال المسئول الإذاعى :

- .. لكأن القمر يطل من خلف السحاب فيخفيه السحاب كأنه يخاف عليه منا أو يخاف علينا منه!!.»

نظر بعضهم فى السماء قبل أن يدركوا مغزى العبارة، ثم ابتسموا حينما أشرق المعنى فى مخيلتهم . لحظتئذ اندلعت صرخة الكمان كمارد حطم القمقم وانطلق؛ صارت تزغرد بالألم، تبوح شيئا فشيئاً بلواعج مشتاق إلى

الحرية يكاد يحطم أسوار سجنه يوصل صوته إلى أعلى ذروة فى السماء . البوح يتصاعد فى انتشاء؛ كالطير يرقص مذبوحا من الألم؛ يشف، يحكى تفاصيل عشق عذبه النوى؛ أضناه الجوى؛ أمجنون ليلى يلف على الديار ديار ليلى يقبل ذا الجدار وذا الجدار؟ وما حب الديار سكن قلبه ولكن حب من سكن الديار؟! أبائع سريح من أولاد البلد يقف تحت شباك محبوبه مناديا على بضاعته واضعا فيها كل صفات وأوصاف محبوبه المحتجب؟! أشهرزاد جمعت صويحباتها يرفلن فى الدمقس وفى الحرير يحملن الدفوف والمزاهر يطربن بها شهريار حتى يستلبه الوجد فيؤجل موعد إراقة الدم يوما آخر؟! ربما وربما، وربما .

صور عديدة لانهاية لها راح المسئول الإذاعى وأبناء عمومته يرددونها يشرحون بها ما أحدثه العزف فى مخيلاتهم من تصورات ومشاعر؛ بعد أن ألهبوا أكفهم بالتصفيق الحار. وضح أنهم جميعا لم يتوقعوا أن يكون العزف على هذا المستوى الجبار غير الطبيعى من عازف أمىّ. قال والد العروس مشوحا بذراعه فى غبطة كبيرة كطفل عجوز مرح :

- « فعلا! أنت لا يصح أن تعزف مع هؤلاء الأرزقية! أنت من طبقة أخرى! أنت قطب وهم رعاع! أنت جعلتنى لأول مرة فى حياتى أتمنى أن أكون عازفا على هذه الآلة التى أراها الآن صوتا من أصوات السماء !!»

قال المسئول الإذاعى :

- « العجيب يا أستاذ عبد البصير أنك جعلت هذه الآلة الغريبة مصرية صرفة! هل تدربت على هذه المقطوعة كثير؟!»

ضحك عبد البصير ضحكته العالية السانجة الشبيهة بصوت صفيح يخبط فى بعضه . قال :

- « عمرى ما عزفتها قبل الآن لقد ارتجلتها فور اللحظة؛ من واقع اضطراب عاطفى أعيشه الآن !!»

شد والد العروس طوق سترته بيديه تعبيرا عن ذهوله، أما المسئول الإذاعى فقد شوح صارخا :

- « لا يمكن قل كلاما غير هذا يارجل ! أأنت ارتجلت هذه المقطوعة الآن؟! إنك إذن لجبار جبار جبار!!»

ثم استدرك ليثبت خبرته بالتذوق الموسيقى :

- « أظنها من مقام الـ ...»

أنقذه عبد البصير من ورطته:

- « حجاز كاركورد!!»

قال المسئول الإذاعى :

- « جميل ! جميل جدا !!»

قال عبد البصير بكل براءة وبساطة :

ـ « مارأيكم لو سميتها: المشربية؟!»

صفق المسئول الإذاعى طربا وإعجابا بالاسم، وأضاف : ـ « أصبت ! ليس لها اسم آخر! فعلا ! المشربية!» قال عبد البصير :

ـ « خلاص! فلتكن المشربية !!»

عادت الدهشة إلى المسئول الإذاعى :

ـ « ولكن : أستاذ عبده ! هل يعقل أنك ارتجلتها كلها الآن من الذاكرة من وحى اللحظة؟!»

قال عبد البصير مشيرا إلى صدره :

ـ « لكنها كانت موجودة هنا من وقت طويل!!» مط المسئول الإذاعى شفتيه مستغرقا فى تأمل عميق .

دارت الجوزة عدة دورات، ودارت أكواب الشاى . دارت كذلك رأسه من النشوة . عزف لهم ـ يشاركه إبراهيم أفندى والرقاق ـ موسيقى : الشباب، نداء، ابتهالات، ثم المشربية ثانية، فخامسة تحت إلحاحهم . ثم انخرط فى تقاسيم حرة؛ ثم غنى بالكمان أغنيات : على بلد المحبوب ودينى، الأمل، الليلة عيد، فى نور محياك .

انهالت النقوط على حجره من كل ناحية، أوراق من فئة الخمس جنيهات، تتساقط أمامه وهو لاه عنها تماما؛ كل متعته وسعادته أن تستمر قدرته على إسعاد هؤلاء والاستحواذ على إعجابهم؛ هذا منتهى طموحه فى الدنيا. وكانت سعدية المليجى حاضرة فى أفراح، وأفراح ماثلة أمامه لا تريم، مرة بقميص النوم، ومرة فى ثياب سعدية فى غمرة الحماسة ولغط الإعجاب كان الهم الذى يكبّل رأسه هو الدعاء إلى الله أن يلهمه طريقة جهنمية ـ غير مباشرة ـ ينقذ بها أفراح من حبسها فإن إنقاذ أفراح من هذه المحنة القاسية البشعة يعادل زواجه من سعدية المليجى . هكذا خيل إليه .

انتبه إلى كومة النقود المبهرة على حجره؛ جفل كأنه لم يرها من قبل، حاول إزاحتها قائلا فى حرج حقيقى صادق:

ـ « ما هذا ؟ لا لا ! لاداعى ! أنا لست آلاتيا يا أسيادنا !!» لكن والد العروس حلف بأغلظ الأيمان ألا يردها. تطوع المتعهد بجمعها وتطبيقها بعناية، حاول وضعها فى يد عبد البصير، فراح يبعد يده فى إصرار. فمد المسئول الإذاعى يده قائلا : هاتها؛ سلمها له المتعهد فى كثير من الحسرة ظنا منه أنه سيردها لأصحابها . إلا أن المسئول الإذاعى سحب صندوق آلة الكمان ففتحه، وحشر المبلغ فى العلبة الصغيرة الملحقة بركن فى أعلى داخل الغطاء؛ ثم أغلق الصندوق وتركه بجواره. فعل ذلك بشكل رصين فيه حسم باتر فلم يعترض عبد البصير على هذا التصرف الكريم؛ لكنه قال بشىء من الحرج :

ـ « يا أسيادنا ! أولى بهذا المبلغ إخواننا!!»

وأشار إلى إبراهيم أفندى والرقاق، فهز والد العروس رأيه فى موافقة وأضاف:

- لا شأن لك بهم ! سنرضى الجميع أربعة وعشرين قيراطا: هذا المبلغ البسيط لك وحدك هدية منا! ولك مع المتعهد حساب آخر :لا فلوس تكفى سعادتنا بك الليلة!!»

فامتثل لهذا الرأى، وعدل القوس بين أصابعه، شرع يعزف أغنية:[فى نور محياك] لأم كلثوم. ومنها إلى اغنية [ياصباح الخير ياللى معانا]، فراح اللحن يعانق ملاءة الضوء اللبنى الهفهافة وأكواب الحليب التى امتدت أمامهم مع أطباق القشدة والفطير السخن ذى الرائحة النفاذة.

وكانت شمس الصباح الخضراء قد اشتد حيلها فغمرت الأفق كله حينما شرع عبد البصير يضع كمانه فى صندوقها، عندها أخراج المسئول الإذاعى محفظته، تناول منها بطاقة تحمل اسمه وعنوانه وأرقام هواتفه قدمها لعبد البصير، رجاه أن يمر عليه كلما سافر إلى القاهرة، قال له إن مستقبله الحقيقى فى القاهرة، وإنه يجب أن يعجل بالرحيل إليها، وكان الخبر قد وصلهم بأن الفرقة ركبت وغادرت منذ أكثر من ساعتين، فأصر والد العروس أن يقوم بتوصيل عبد البصير والمتعهد وإبراهيم افندى والرقاق حتى أبواب بيتهم.

فيما هم يستعدون للرحلة جاء فلاح يهرول متهدل الوجه شاحب الملامح يبدو عليه الكثير من الاضطراب لكنه يبذل جهدا كبيرا لكى يبدو طبيعيا. مال على أذن والد العروس، همس بشىء تهدلت له ملامح والد العروس واضطرب وشحب، اقترب منهما المسئول الإذاعى واستفهم بالإشارة، مال عليه والد العروس هامسا فإذا به يضطرب هو الآخرو يتمتم:

- «لاحول ولاقوة إلا بالله! وهل هذا وقته!!»

ثم قال لوالد العروس:

- «خليك أنت وأوصلهم أنا بسرعة!!»

شعر عبد البصير أن فى الأمر شيئاً محرجاً للغاية. تقدم منهم قائلا فى إصرار:

- «لا أنت ولا هو! سنأخذ عربة من عربات الأجرة!!» إلا أن المسئول أسكته بإشارة حاسمة من يده؛ شفعها بقسم غليظ أن لا أحد يوصلهم سواه؛ ثم أشار إليهم أن يتبعوه نحو سيارة والد العروس باعتبارها أكبر من سيارته.

السيارة راحت تنهب الطريق بسرعة جنونية. وزع عبد البصير السجائر عليهم؛ استوعب نفس الدخان بعمق ثم قال للمسئول الإذاعى برجاء حار:

- «أمانة عليك يارجل أن تصارحنا! هناك شىء خطير حصل! ما هو ؟ أرح قلوبنا أراح الله قلبك! لا تتركنا مشغولين عليكم بعد أن أحببناكم من كل قلوبنا!!»

شوح المسئول الإذاعى بذراعه فى فروغ بال يخفى به مافى داخله من أسف:

ـ «حادث سخيف أخطأ التوقيت!!»

سأله عبد البصر بلهفة:

ـ «خير إن شاء الله؟!»

ـ « بنت عمى مثقفة! ، فنانة! فى السنة الثالثة بكلية الآداب بالإسكندرية قسم اللغة الإنجليزية! متفتحة كالوردة طول عمرها متفوقة!! جاءها خلل مفاجئ فى عقلها كما يزعم عمى الذى هو أكبر من عمى والد العروس وهو شديد قاس ! والله أعلم بالحقيقة لكن عمى عامل البنت بقسوة شديد لمجرد أن لها ميولا فنية !! منعها من الجامعة حبسها فى البيت!! الليلة نسوا باب غرفتها مفتوحا لأول مرة بعد ثمانية أشهر من الحبس لحظات خرجت فيها إلى المطبخ فنقلت منه الجاز والكبريت وحينما أعادوا إغلاق الباب عليها لحظة الإتيان بك من البيت أشعلت النار فى نفسها! ماتت طبعا!!»

ومسح دمعة تحدرت على خديه..

ـ «ماتت؟!»

هكذا صرخ عبد البصير بغير وعى صرخة فزعة من قلب مكلوم؛ وكاد يستطرد : ماتت أفراح؟! لكن الله ألهمه فسكت؛ انكمش فى المقعد مضطربا ينتفض من الغيظ والغضب يريد أن يبكى يملأ الدنيا صراخا يعود إلى عمها فيطلق عليه الرصاص، لكنه جاهد ليحتفظ بتوازنه.

حينما فتحت له خالته باب شقتها دلف إلى حجرة الصالون صامتا مكبوسا يجز على أنيابه يصادر دموعه التى تتدافع فى مقلتيه بعنف وحرارة. قالت خالته:

ـ «مالك ياحبيبى؟ مزرود وكاتم فى روحك؟!»

قال بصوت محتبس:

ـ «إرهاق! كنت فى فرح وتعبت!!»

ربتت على ظهره:

ـ «تشرب شاى بالحليب؟!»

قال: «القهوة أفضل»

فمضت؛ اختفت فى المطبخ. فتح صندوق الكمان ليأخذ المبلغ بغير حماسة؛ لكنه أبقى الكمان فى يديه شارداً مشتت الفكر مضطرب الأعصاب. كان يريد أن يبكى بحرقة أعنف وأحر بكاء .. فبكت بدلاً منه الأوتار.

حسين حموده

تغريبة الفرائس

قراءة فى رواية فتحى امبابى «مراعى القتل»

-١-

هذه الرواية ـ بطموحها، وحجمها، ونزوعها إلى الإلمام بكل شيء عن تجربة عريضة ممتدة ـ تكاد تنتمى إلى «كلاسيكيات» القرن الماضى؛ ولكنها ـ مع ذلك ـ عمل مثقل بعوالم وبهموم بعض من أبناء هذه الحقبة التى نعيشها، فى نهايات هذا القرن.

لن تجد ، عند الانتهاء من قراءة هذه الرواية، ما يلبى مطلبك إذا كنت تبحث عن الاستمتاع بتقنيات جديدة مستحدثة، أو بلعبة شكلية تواكب منجزات الرواية الغربية المعاصرة.. ولن تصل ـ عند الانتهاء من هذه القراءة ـ إلى تصنيف قريب تستطيع أن تدرج فيه، بسهولة، هذا العمل ضمن تيارات فنية باتت شائعة مستتبة .. وأخيراً، لن تعثر، بيسر، على قانون يفسر لك لماذا بات هذا العالم الراهن، الذى تجسده الرواية، منقسماً انقساماً حاداً بين جلادين وضحايا، أو بين قتلة ومقتولين. ولكنك ـ فى كل الأحوال ـ فور أن تطوى الصفحة الأخيرة فى هذه الرواية التى تتجاوز أربعمائة صفحة من القطع الكبير، سوف تكون قد اكتشفت أن التعبير البسيط ، المباشر، يمكن أن ينطوى على جمالٍ ما؛ وسوف تكون قد رأيت، بوضوح مؤلم، تلك الجراح المفتوحة لعدد هائل من بنى البشر، فى وطن بعينه أو أوطان بعينها، الذين سقطوا ويسقطون ضحايا أو فرائس لمخالب وأنياب ممارسات كبرى خاطئة، وسوف تكون قد سمعت صرخاتهم وأناتهم التى تتردد دون غوث، فى برية هائلة، تطال مدناً وقرى وأودية وصحراوات مترامية، تختصر الوطن العربى كله؛ وأخيراً سوف تكون قد تلقيت، بجلاء مؤسٍ ، بوحهم الأخير، فى احتضار مأساوى، عن حيوات كانت مثقلة بمفارقات موجعة، وكانت حافلة بتمزقات لا أول لها ولا آخر .

* فتحى امبابى: (مراعى القتل) ، النهر للنشر والتوزيع، القاهرة ، اكتوبر ١٩٩٤ .

تتشكل معالم رواية **فتحى امبابى** (مراعى القتل) هذه، بفصولها الأربعين، من ثلاثة قطاعات أساسية : قطاع يرتبط بتغريبة بنى هلال الذين هاجروا من نجد إلى تونس، مروراً بمصر وليبيا باتجاه الغرب، فى زمن قديم. وقطاع يرتبط بتجربة المقاتلين فى «الفوج ٨٩» الذى كان ضمن القوات المصرية التى واجهت جيش الدفاع الإسرائيلى، فى سنوات «حرب الاستنزاف» وما بعدها. وقطاع يرتبط بحياة كاملة، راهنة ومستعادة ، وتراچيدية تقريباً، لواحدٍ من أفراد هذا الفوج «عبدالله عبد الجليل»، الذى ارتحل فى «تغريبة جديدة» متسللاً عبر الحدود من مصر إلى ليبيا، مع آلاف المتسللين الباحثين عن «لقمة العيش» ، دون أية أوراق رسمية، وتحت وطأة ضغوط ومطاردات وأخطار لا حصر لها، فى «زمن السادات» أو زمن الصلح الرسمى الأول مع إسرائيل .

-٢-

هكذا ، تمثل تجربة القتال أو الحرب ، بتفاصيلها، محوراً من المحاور التى تنهض عليها (مراعى القتل). وتمثل «سدود» - إحدى قرى الدلتا فى مصر - التى أنجبت «عبدالله» فى زمن قديم، ثم لفظته لقيطا فى زمن حاضر، محوراً ثانياً من محاور الرواية. وتمثل تجربة التسلل عبر الحدود إلى ليبيا، بكل ما يتصل بها (السير على القدمين وقطع مئات الكيلومترات، من مدينة ليبية إلى أخرى ، والنوم فى العراء تحت سطوة البرد والمطر اللذين يبدوان «تيمة» تتردد بطول الرواية، ومواجهة الموت المحدق أو خطر السجن الوشيك ..إلخ) محوراً ثالثا فى الرواية.

وتنتظم هذه المحاور / التجارب، وتتداخل وتندمج، بموازة اقتطاعات من إحدى روايات «السيرة الهلالية»، تمثل فى فصول (مراعى القتل) صوتا تعليقيا، شبيها بكورس إغريقى، يربط المأساة القديمة بالمأساة الجديدة، ويستخلص الحكمة مما جرى ويجرى، ويقيم موازاة متصلة بين «أبطال - فرسان» قدامى بحثوا عن تحققهم فى أرض نائية عن مسقط الرأس، وموطن الوعى الأول، ونجح بعضهم فى ذلك، وبين «أبطال»(اقرأ: مقلوبين؟) آخرين، جدد، مهمشين بلا صيت، محض أدوات تنقاد لقرارات الحرب وقرارات التوقف عن الحرب، واجهوا الموت المجانى وغير المجانى، ومات (استشهد) بعضهم بالفعل، وتحولوا - ببساطة - إلى أرقام ضائعة أو غائبة.

قد تتداخل تجربة «سدود» وتجربة «التغريبة الجديدة» فى ليبيا؛ حيث نرى عبد الله - المقاتل القديم، المتسلل الجديد - يجد نفسه هناك مدفوعاً إلى المقارنة بين آلام راهنة وآلام سابقة؛ بين أوجاع أرض الغربة وأوجاع أرض الطفولة؛ ولكن تظل «سدود» - فى مجمل الرواية - أول الانتماءات وآخرها؛ الأرض التى تجبّ كل أرض، بدء العالم ومنتهاه - فيما يرى عبدالله الذى يحلم بأن يعود إلى سدود ليستقر مع زوجه وطفله الذى تركه رضيعا.. أو تظل سدود - بكلماته هو - «واحة وسط الخراب الحزين»، «يهرب إليها ويعود» (انظر ص ٢٦١). إن عبدالله يرى «كل المدن خادعة (...) أما سدود نفسها فلا تخدع أحداً، كل شئ فيها مكشوف، فى الحاضر والماضى (...) جدران ضنينة تفوح بسيرة تاريخ الأجداد» (ص ٣١٣).

-٣-

بعيداً عن «سدود»، وعن «سيرة تاريخ الأجداد»، يعاني عبدالله التوّزع في متاهة حاضره . يقاتل قتاله العبثي الجديد، بلا أعداء محددين، ويتساءل تساؤله المتكرر، دونما إجابة: «ألا أيها الليل هل لك من صباح» (انظر، مثلا، ص ٣٥٥)، ويظل يتخبط وسط الدياجير التي تحيط به، وتجعله لا يرى أية بارقة من ضوء. ويتساءل أيضا، تساؤله الأعم، حول مصير مصر التي لفظت أبنائها؛ «مصر التي تتقيأ جوفها في تعب»؛ كأن هؤلاء الأبناء لم يدخلوا حرباً ـ حقيقية ـ من أجلها ، وكانوا وقوداً لهذه الحرب. ويتساءل، كذلك، عن العبث الشامل المطبق : «ماهذا العبث في مصر الأمس؟ .. ما هذا العبث في مصيرنا اليوم؟» (ص١٠٣) . ومن هذه التساؤلات، الفردية لكن المتصلة بمصير جماعي، ينتهي عبدالله إلى تساؤله الذي يبلور تجربته وتجربة من حوله، من المهشمين المتعبين أمثاله، داخل مصر وخارجها : «ما الفرق بين المهاجرين في الوطن والمهاجرين خارج حدوده» (ص١٥٥). وهكذا ، من مثل هذه التساؤلات، يصوغ عبدالله عالم زمنه المؤلم ، الذي حوّله إلى فريسة لعلاقات وأنظمة ؛ تتخطاه وتجاوزه ، تحيط به وإن لم يرها ولم يدركها، وتجعل منه محض واحد ضمن قطعان الفرائس المواجهة بمخالب وأنياب كلية القدرة، مشرعة، متربصة، قادرة على التمزيق والنهش والافتراس.

-٤-

يختصر عنوان الرواية، «مراعي القتل»، وتجسد تفاصيلها الفنية جميعا، تلك الثنائية التي بات العالم منقسما خلالها إلى صيادين وفرائس. ينتمي الراوي إلى الطرف الأخير من هذه الثنائية، ويستكشف ويكشف آلاف الأشكال والدرجات من الأخطار والوطأة اللتين تعانيهما هذه الفرائس؛ إذ تساق جماعات وحشوداً إلى تلك المراعي الهائلة، التي تختصر مدنا وقرى وصحراوات ممتدة، نحو مصير نهائي: الموت.

في هذا السياق، يمثل العنوان ـ «مراعي القتل» ـ بؤرة مهيمنة في حقل دلالي مفتوح، متعدد المستويات، يشار إليه ويتم الإلحاح عليه، بشكل متكرر، في سرد الرواية وفي خطابات الشخصيات ومونولوجاتها: «.. قادة هذا الوطن لم يحترموا قط أبناءه، أو أن أبناءه قطيع من الماشية.. من يستطيع أن يحمي جسدي من مراعي القتل» (ص ٢٦١)، «والآن لا أرى سوى قطيع من الشياه.. لا أرى بطلاً يقاوم عصي الرعاة»، «شياه (...) تلقى عبر الحدود، كما سيقت للحرب من قبل» (ص ٣٢٠)، «ارع يا ابن عبدالجليل.. ارع يا بقرة يا ابن البقرة» (ص ٣٣٣)، «اطلق سيقانك [كذا] للرياح مثل الفريسة في المراعي» (ص ٣٣٥)، «حدثت جلبة شديدة تداعت لها أبدان الجالسين كشياه في حظيرة» (ص ٣٤١)، «جعلوا منا غنم [كذا] ترعى في مراعي الجهل والخوف» (ص ٣٥١)، «مدّ انفك شمّ الرياح كما غزال يرعى في مراعي القتل والخوف» (ص ٣٧٩ ـ وانظر أيضا صفحات: ٣٣٠، ٣٧٣، ٣٨٢، ٣٨٣، ٣٨٩، ٣٩٢، ٣٩٩، ٤٠٧).

- ٥ -

هذا الحقل الدلالي، الذي يومئ إليه العنوان إيماءات متكررة، يتم رصد تفصيلاته، وربطه بتجارب قريبة

ونائية، وبأزمنة راهنة ومنقضية، وعوالم مرجعية فردية وجماعية، خلال أقسام الرواية جميعاً.

تنقسم الرواية إلى أربعة أجزاء ، تتضمن أربعين فصلاً مقسمة، بدورها، أقساماً داخلية. الحركة، عبر هذه الأجزاء والفصول والأقسام، حركة مراوحة على مستوى الأماكن والأزمنة؛ حيث ينتقل الرصد الروائى من الصحراء الفاصلة بين مصر وليبيا، إلى سيناء والضفتين الشرقية والغربية لقناة السويس، إلى القاهرة، إلى «سدود»، إلى بعض المدن الليبية (طبرق وبنغازى) حيث عاش عبدالله فترة قصيرة، حياة شبيهة بالموت. وأيضا تنتقل الرواية من حاضر عبدالله، فى السبعينيات، إلى زمن طفولته، إلى الأزمنة التى قطعها من هذه الطفولة إلى حاضره.

كذلك، فى هذه الأجزاء والفصول والأقسام، تتحرك مراكز السرد من الاهتمام برصد شبه تسجيلى، شبه توثيقى (انظر مثلا ص ١٧٩) ، إلى الاحتفاء بتقديم «معلومات عسكرية» مطولة - ومتخصصة تقريباً - عن آلات القتال ومناوراته (انظر مثلا ص ١٤٨) ، إلى الحرص على اقتطاع تحليلات مستفيضة لواقع اقتصادى سياسى اجتماعى (انظر مثلا ص ٢٩٤) ، وأخيراً تتضمن الرواية إلماماً بوجهات نظر متنوعة ومتباينة، حول قضايا عدة، تمثلها«نقاشات شواء» تدور فى جلسات خلوية، بين عبدالله وشخصيات أخرى عربية، التقاها وعرفها واتفق معها واختلف ، فى تغريبته الجديدة (انظر مثلا ص ٣٠٢).

- ٦ -

هذه الحركة خلال هذه التجارب والأماكن والأزمنة، يظل عبدالله يمثل محورها الأساسى ؛ حيث تتقاطع كلها مع تجربته الفردية الجماعية، وتتصل - بهذه الوشيجة أو تلك - بوقائع سيرته المثقلة بالآلام.

هذه السيرة ، التى ماينى عبدالله يوازى بينها وبين سيرة الهلالية، ويقابل بين «تغريبته» مع رفاقه و«تغريبتهم»، تكشف ذلك المسار الذى مرّ به عبدالله حتى انتهى إلى موقع الفريسة، بلا حول: كيف أنكره، وسرقه، المقربون من أهله، وكيف أمضى ست سنوات على «الجبهة» تحت وطأة الهجوم المتلاحق من سلاح الطيران الإسرائيلى والقصف المدفعى وهجوم المدرعات، ثم كيف كان من الناجين القليلين من هذا الهجوم وهذا القصف، وقد خرج منهما بوسام بطولة لم يعد يجدى فى شىء، ولم يعد أحد يعيره اهتماماً. وفى مواقع قريبة من هذا المحور، نتعرف رفقة عبدالله فى «الفوج ٨٩»، الذين شاركه بعضهم فى رحلة تسلله المهلكة إلى ليبيا، وكيف تحوّل هؤلاء المقاتلون القدامى، فى زمن هذه الرحلة، إلى محض أرقام فى حشد اللاهثين الباحثين عن سبل العيش، بل عن سبل البقاء.

يتغير، فى هذه الحركة، العالم من حول عبدالله، وتتغير علاقته بهذا العالم، كما تتغير - فى الرواية - طرائق رصد هذا العالم وهذه العلاقة. ويتحول عبدالله من شخصية محورية محكى عنها إلى راو أحيانا، وإلى مروى عليه أحيانا أخرى، فى لعبة من الانتقال بين

الضمائر؛ حيث استخدام ظاهرة «الالتفات» القديمة. وخلال هذه التحولات والانتقالات؛ يواجهنا دائما صوت عبدالله الداخلي ـ سواء كان متكلما أو مخاطبا، راويا أو مروياً عليه ـ بكل ما يثقل هذا الصوت من آلام. وهكذا يدخل عبدالله في «متوالية إزاحة» مع الراوي التعليقي، الذي يبدو حضوره واضحا في فصول الرواية الأولى، ثم ينحسر هذا الحضور، تدريجيا، حتى يكاد يختفي في فصول الرواية الأخيرة.

هذه التقنية، التي تتيح إمكاناً لتقديم زوايا متنوعة عن شخصية واحدة، تسمح أيضاً بإمكانات ثرية لرصد عوالم داخلية وخارجية، فردية وجماعية، بأكثر من منظور. يمثل عبدالله بؤرة هذه العوالم، ولكنه ـ في الوقت نفسه ـ يختزل مجالا واسعاً محيطاً بهذه البؤرة. وبهذا المعنى، يكشف تناول شخصية عبدالله مأساته المحددة، ويكشف أيضاً مأساة عالم بأكمله من حوله؛ فيه لم تعد السطوة لغير أصحاب المال، وفيه قد دب الفساد إلى كل أحد وكل شئ، وفيه تزلزلت ـ فجأة ـ قيم كانت راسخة لتصعد قيم أخرى.

ـ ٧ ـ

قد تكون لديك تحفظات على لغة هذه الرواية (برغم التقعيدات المطولة التي ذيلها بها كاتبها، تحت عنوان «نحو لغة عربية حديثة»)، من حيث غلبة الطابع التقليدي على هذه اللغة في بعض المواضع (انظر ص٣٢ مثلا)، أو الإعلاء من المنحى التعليقي في بعض مواضع أخرى (انظر ص ١٧٦ مثلا)، أو تعالي هذه اللغة على الشخصية التي يوازيها الراوي في بعض مواضع ثالثة (انظر ص ٨٥ مثلا).. ولكن تظل هذه اللغة، في النهاية، «توصيلية» إلى حد بعيد، قادرة على إدراك أن تراجعها إنما يتم لهيمنة تلك التجربة الفريدة التي تقتنصها الرواية، وتعبر عنها بصوت يستعيد ميراث الأعمال الكلاسيكية ويستنهض ميراث الملاحم: تسلل حشود من العرب، من بلد عربي إلى بلد عربي آخر، في ظرف تاريخي استثنائي، ومعاناة وطأة قوانين كثيرة يجب أن تختفي، وأخطار أهونها الموت، تصوغها ممارسات كبرى يتحول فيها «الفرسان» إلى «فرانس»، ويساق بسببها البشر، مثل قطعان، إلى مراع مهلكة؛ يتخبطون فيها تخبطهم الأخير، قبل أن تطالهم، وتتمكن منهم، براثن القتل الفردي والجماعي.

رضوى عاشور

مَرْيَمة

فصول من الجزء الثانى من ثلاثية غرناطة

هذه هى الفصول الثلاثة الأولى من رواية مَرْيَمة وهى الجزء الثانى من ثلاثية غرناطة (صدر جزؤها الأول عن دار الهلال فى أبريل ١٩٩٤، ويصدر الجزءان الثانى والثالث عن نفس الدار فى يوليو القادم). وتتناول الرواية، عبر حياة أجيال متعاقبة من نفس الأسر، مصيرعرب الأندلس فى الفترة من ١٤٩٢ إلى ١٦٠٩، وهى الفترة الواقعة بين سقوط مملكة غرناطة والترحيل النهائى لعرب الأندلس.

تدور أحداث هذه الفصول الثلاثة فى الستينيات من القرن السادس عشر. ونلتقى فيها بشخصيات تعرّفنا عليها فى الجزء الأول من الرواية. نرى مريمة جدة، ونعيم بعد عودته من «العالم الجديد»، ويظهر طيف سليمة التى انتهى الجزء الأول بإعدامها حرقا على يد محاكم التفتيش.

١

قالت مريمة: «رأيته بعد الغسق بقليل، ظننته القمر إذ كان كبيرا ومضيئا، ثم رأيت القمر فى الجهة الأخرى فاستغربت. بعدها نمت فرأيته مرة أخرى ولكنه كان فى الحلم أكبر. كان نحاسيا ومتوهجا ومشرفا على جبل، وعلى الجبل وعلٌ عظيم تعلو رأسه قرون شجرية ملتفة. وكان الوعل ساكنا كأنما قُدَّ من صخور الجبل الذى يقف على قمته. ثم استيقظت».

رفعت مريمة طرف ثوبها ومسحت العرق المتفصد على جبينها. أما المرأة المتربعة بجوارها على البساط فأخرجت من جيبها حقا جديدا صغيرا وفتحته، غمست فيه طرفى إبهامها وسبابتها وأخذت منه قدرا من مسحوق أحمر داكن، قربته من فتحتى أنفها واستنشقت بقوة. مرت لحظة صمت أعقبها عطس متكرر.

عطست أم يوسف عطسة أخيرة، ثم هزت رأسها ثم مسحت أطراف أصابعها فى خرقة وضعتها بالقرب منها، ثم أمسكت بقلم وورقة، وخطت أرقاما وحروفا.

لم تغلق مريمة باب الرجاء، ظلت تتطلع إلى المرأة العارفة التى بدا وجهها مستغرقا ومقطبا انفرجت أساريرها قليلا ثم انفرجت أكثر فانفلت من مريمة السؤال:

- خير ؟!

تنحنحت أم يوسف ثم قالت:

ـ مارايته يا أم هشام هو النجم المذنّب وهو لا يظهر إلا منذرا باشتعال الفتن وتبدُّل حال بحال إذ ينبئ بزوال مُلك الظالمين وهلاكهم الوشيك. والسؤال هو متى يتحقق ذلك؟

كررت مريمة العبارة وهى تلتقط أنفاسها التقاطا:

ـ متى يتحقق ذلك؟!

ـ بعد سبع سنين إذ يكون الأول من شهر محرم يوم سبت فتتوافق هجرة رسولنا الكريم مع ذكرى اليوم الذى خلق الله فيه آدم. وحين يحدث ذلك، يقول العارفون من أجدادنا، تهل علينا سنة يكثر الضباب فيها ويشّح المطر، ولكن الشجر يحمل الثمر الوفير، والأرض تغدق علينا من خيرها، والنحل، حتى النحل، يمنحنا الشهد بلا حساب.

كانت مريمة تتصبب عرقا، ابتل صدرها وظهرها ومنابت شعرها. تسمع دقات قلبها فترهف السمع خشية أن تفوتها كلمة واحدة من الكلام.

ـ هل أنت متأكدة من هذا التفسير ياأم يوسف؟

سألت ثم لامت نفسها فالمرأة عارفة بالله، وعلوم النجوم، والطالع، والأحلام. وقد يبدو استفسارها تطاولا أو تشككا.

ـ أنت رأيت يا أم هشام، ولم أفعل سوى تفسير مارأيته. فهل أنت صادقة فى نقل ما حدث؟

ـ أقسم بكتاب الله أننى فى الصحو رأيت نجما بحجم القمر فى السماء، وفى المنام رأيت وعلا على رأس الجبل

ـ إذن فلقد اختارك الله لتبشّرى خلقه بكشف الغمة وزوال الكرب.

اختنقت مريمة بالدموع ولكنها لم تبك. مالت على يد أم يوسف وقبلتها، ثم استأذنت فى الانصراف. خرجت وقطعت جزءا من الطريق، ثم تذكرت الحرز، وجرة الزيت، فعادت أدراجها. قالت:

ـ أحضرت لك جرة زيت من زيتوناتنا فى عين الدمع، وضعتها بالباحة ولم أخبرك، وأيضا نسيت أن آخذ الحرز. قالت أم يوسف وهى تناولها الحرز:

ـ لن يؤتى مفعوله إلا إذا لبسه الصبى ملاصقا لبدنه. وشكرا على الزيت ياأم هشام.

قصدت مريمة دارها. تعثرت قدماها فى الطريق مرتين. جلست على حجر تستجمع شتات نفسها. هل يصدق كلام أم يوسف؟ لم يسبق أن خاب تفسيرها لحلم أو رؤيا أو إشارة من النجوم، ونساء الحى يشهدن، فلماذا تخيب هذه المرة؟ هل يكتب الله لها أن ترى بعينها كشف الغمة؟ هل يكرمها بسبع سنين تعيشها فوق ما عاشته؟ حاولت أن تحدد عمرها فأرهقها الحساب.

قامت وواصلت طريقها.

حكت لحسن الرؤيا والتفسير. قال : «أم يوسف تدجّل على الخلق. قراءة الطالع والتنجيم فى الإسلام حرام ولكن جاراتها، حين حكت، أنصتن باهتمام وتناقلن ما سمعنه فما انقضت ثلاثة أيام حتى صار الخبر مشاعا فى البيازين. كانت نساء الحى المجتمعات عند الفرن، وعند مضخات المياه فى المغسلة، وعلى باب الطاحونة والمعصرة، يُعدن رؤيا مريمة ويزدن عليها.

قالت إحداهن إن زوجها أخبرها أن فقيها ذا كرامات راى فى المنام الفاطمى يعتلى حصانه الأخضر، ويشهر سيفه ويذيع فى الناس أنه لم يمت بل كان حبيسا وراء صخرة تحت الجبل، وأنه بعد الإفلات من محبسه الطويل قادم لإنقاذ أهله.

وقالت امرأة أخرى إن ابنة عم لهم سمعت من مكارى يتنقل بالحمولات بين البلاد أنه سمع فى بالينسية عن امرأة وضعت طفلا بستة أصابع. وفسر العارفون الأمر بأنه إشارة مؤكدة لخير على الطريق. وقال المكارى نفسه إنه سمع من الأهالى، فى رحلة حملته إلى البشرّات، أنهم رأوا طيورا غريبة سابحة فى السماء، وأكد بعض رجال القرية أن ما رأوه لم يكن طيورا بل رجالا مسلحين يعتلون جيادهم ويحلقون بها فى السماء وقالت صبية لا يشى صغر سنها بما كشف عنه كلا مها من فطنة.

- سمعت من جدى أن العرب سيستعيدون وهران وسبتة من الإسبان، ثم يصلون مضيق جبل طارق فيمتد أمامهم جسر من العنبر، يعبرون عليه ويسترجعون الأندلس كلها حتى غاليقيا.

- وأين تقع غاليقيا هذه؟

- فى أقصى البلاد، بعدها الجبال ثم أرض الفرنجة.

ملأ قلب مريمة اليقين بأن الأيام لن تحمل لها سوى الخير فأطلقت لخيالها العنان، يجمح ويقفز متجاوزا حواجز زمانها، يأتى لها ببناتها الخمس وابنها هشام يرجعون، يُعمرونّ الدار بصخب الحياة، وضجيج بنائين يُعملون أزاميلهم فى الحجارة، ومناشيرهم فى الخشب . يصعدون ويهبطون، يروحون ويجيئون، يُوسعون الدار ويعلونّها. وهى تصنع للجميع طعاما وفيرا، وتمدّ بطول باحة الدار حبالا تنشر عليها غسيل الأولاد، وأولاد الأولاد، وأقمطة مواليد وضعتهم أمهاتهم فى البيازين.

هل يمد الله فى عمرها لتشهد كل هذا النعيم؟! تقطع مريمة أحلامها بالدعاء، تكشف رأسها وتتطلع إلى السماء: «بشفاعة محمد، نبيك وحبيبك ومصطفاك، أطل فى أجلى وأعطنى الصحة والعافية لأكرم القادمين. أسابيع معدودة أراهم، ثم آتيك بعدها طائرة كالحمام...»

ما الذى حدث لمريمة؟ ألم الركبتين الذى لازمها سنوات وأثقل عليها فى القيام والقعود اختفى، كأنه كان وهما. صارت نشيطة، رائقة البال، لا تضيق بمطالب حسن، يسمع الجيران ضحكاتها فى المساء وهى تكركر كالماء العذب المندفع من الجبل بعد ذوبان الثلج. اشترت لنفسها ثلاثة أثواب جديدة، صارت تتحمم كل يوم، وتكحل عينيها، وتدهن شعرها بزيت اللوز. والمستطيل الذى كانت قد اقتطعته من الباحة وزرعته زهورا أهملتها فماتت، عادت إليه ترعاه كل يوم. بذرته، وسقته، وتعهدته فأخرج نبته ريحانا وخزامى ووردا وحصى البان. وعلى حافة النافذة المطلة على الحارة ثبتت حوضا غرست فيه أعواد ورد بلدى، زهرت مع الربيع، وأينعت، وتكاثفت أوراقها وردية وقرمزية وبيضاء وصفراء، تُشاغل الجيران ببهائها، وتشبك عابر السبيل فيرفع عينيه، يتطلع،فيرى مريمة جالسة وراء الشباك. هى أيضا تتطلع ، ليس إليه بل إلى مدخل الحارة، تعرف أن الوقت لم يحن ولكن ترى بعين الخيال عودة الغائبين، وتنتظر.

٢ «سليمة؟!»

هبت مريمة من نومها، فتحت عينيها، واعتدلت جالسة. لم يبادرها شك رغم نبرة السؤال الذى نطقت به الاسم أنها سليمة. فهل هو طيفها أم جاءتها كالأحياء، جسما من لحم ودم؟

ظلت متربعة على فرشتها، تحبس أنفاسها، ترهف السمع، تحدق فى الظلام ثم عادت تنادى بصوت هامس : «سليمة» لم يأتها جواب.

قامت، تحسست طريقها إلى القنديل، أسرجته، تطلعت حولها : كان الصغير مستغرقا فى النوم وليس فى الغرفة سوى موجوداتها: الصندوق والبساط والنسجية المعلقة على الحائط.

حملت القنديل، خرجت إلى الرواق ثم إلى الباحة. دارت حول البئر، خلف شجرة التين، عبرت الباحة إلى شجرتى المشمش واللوز، عادت إلى الرواق، دخلت غرف البيت صعدت إلى السطح، نزلت لم تجدها.

وضعت القنديل جانبا، وتربعت على مصطبة خشبية فى الرواق. لم تأتها سليمة بهذا الشكل أبدا. جاءتها فى المنام مرات، ومرات كانت تستحضرها بالذاكرة والخيال فتحضر، ترى وجهها، تسمع رنة صوتها، تبادلها حديثا هامسا أو بدون كلام. ولكن ما حدث الليلة يختلف لأن سليمة كانت معها فى الحجرة لم يكن ذلك حلما بل علما ويقينا فلماذا أتت، ولماذا هكذا فى غمضة عين، ذهبت ؟!

لكل شىء فى هذه الدنيا علامة، فهل تكون عودة سليمة علامة على عودة الغائبين؟ هل جاءتها لتؤكد تفسير أم يوسف أم جاءت لغير ذلك؟

فزّت مريمة واقفة وهرولت إلى غرفتها. رفعت القنديل فوق رأس الصغير، وضعت كفها على جبينه ثم على صدره. كان مستغرقا فى النوم، يتنفس فى هدوء وانتظام. عادت إلى الرواق وجلست. لا، لم تأت سليمة لتأخذ الصغير. كسرت قلبى مرة ولن تكسره مرتين.

يومها جاءتها سليمة فى الحلم. كانت تقف على الدرج الحجرى المؤدى إلى السطح، تلتف بملف أبيض، ويحدد زرقة عينيها كحل أسود. وكانت تحمل عائشة بين ذراعيها، كأن السنوات لم تمض وعائشة بعد وليدة فى الأقمطة.

قالت مريم:

- ليست عائشة التى تحملينها ياسليمة بل على ابنها فالتفتت سليمة إليها، ورمقتها بنظرة عاتبة، قالت:

- هذه ابنتى عائشة، كيف لا أتعرف عليها؟!

استدارت وأخذت تصعد الدرج. حاولت مريمة اللحاق بها، ولكنها تعثرت وسقطت فانجرحت ركبتها. ولما حاولت القيام وقامت كانت سليمة قد ذهبت.

ولما استيقظت مريمة من نومها تفحصت ركبتها فلم تجد بها جرحا فعرفت أنه كان حلما، استعاذت بالله من الشيطان، وانتظرت حتى طلع النهار ثم ذهبت إلى أم يوسف لتفسر لها مارأته فى المنام، فقالت لها: «قضاء الله نافذ يا أم هشام. ستذهب عائشة، ويبقى لك ابنها» كذّب قلبها الكلام فالله وحده علاّم الغيوب، وكذب المنجمون ولو صدقوا، وليست هذه



المرأة سوى بشر تخطئ وتصيب . ولكن المرأة أصابت، وسهم الله نفذ فرحلت عائشة وتركت لها ابنها لترعاه وتكبّره كما رعت أمه من قبله.

«لن تكسر سليمة قلبي مرتين. لم تأت لتأخذ الصغير بل لتؤكد البشارة» أطفأت مريمة القنديل، وقامت إلى البئر وملأت الدلو وغسلت وجهها ثم دخلت المطبخ. لتعد الكعك.

غربلت الطحين وعجنت وخبزت. ولما استوى الكعك صفّته فى السلة وحملته إلى السوق كعادتها كل صباح.

تربعت فى ركنها المعتاد ونادت على بضاعتها فأتى الشارون وابتاعوا وذهبوا. ثم حملت سلتها وعادت إلى البيت.

كان على يلعب فى الحارة مع أولاد الجيران. رأته قبل أن يراها ، ولما رآها ركض إليها فأخرجت من جيبها قطعة الحلوى التى اشترتها له. تناولها دون الانتباه المعتاد. قال:

ـ جاءنا ضيف اسمه نعيم. يقول جدى إنه صاحبه، وكان مسافرا فى بلاد بعيدة جدا.

هرولت مريمة باتجاه الدار فتبعها الصغير:

ـ إنه رجل هش ياجدتى، يبلغ من العمر مائتى عام وربما أكثر. شكله غريب،وشعره أبيض كالثلج ، وملابسه أيضا غريبة. الأولاد فى الحارة خافوا منه ولكنى لم أخف. وعندما وجدته يقصد دارنا سألته إن كان يريد جدى حسن فسألنى «من أنت؟» فقلت له، ثم صحبته إلى حيث يجلس جدى. هل تعرفينه ياجدتى هذا الشخص الذى يُدعى نعيم؟

لم تجبه مريمة بل اندفعت إلى داخل الدار فرأت «حسن» جالسا مع شيخ نحيل رث الثياب يحمل فى يده مزمارا غريب الشكل. صافحته ورحبت به ولكنها لم تتعرف عليه فأخذت تسترق النظر إلى وجهه، وتجتهد لترى فى ملامحه شيئا من نعيم.

لا الوجه هو الوجه، ولا الهيئة هى الهيئة، ولا طريقة الكلام نفسها، فأين نعيم؟! ألفته شابا عفيا وصاخبا تتألق عيناه، نشيطا ومضطرما ومقبلا وثرثارا، يمشى بخفة، ويتحدث بسرعة فتتراكض على لسانه الكلمات. يضحك فينقلب الصوت حرا مجلجلا يضىء وجهه وعينيه بضوء يشاغل الجالسين. وهذا الشيخ الجالس أمامها مهدم عتيق ورث، يبدو وكأنه يكبرها بجيل أو جيلين. سقطت أسنانه سوى القليل فتعثرت على لسانه الكلمات واختلطت بمفردات أعجمية، وجدَت على حديثه لكنة غريبة. وتغضّن وجهه فتكاثرت فيه الشقوق والتجاعيد، وجسمه صار ناحلا كالعود، وأصبح شعره فضيا تماما وتركه مهملا مسترسلا حتى الكتفين كأنه لم يقصه ولم يُمشّطه منذ سنين.

كان يجلس بجوار حسن وبيده آلة غريبة لها ذراع خشبية طويلة مفرغة كالمزمار يقرب طرفها الأعلى من فمه، وتنتهى من الأسفل برأس خشبية مجوفة محشوة بأوراق داكنة اللون. كان يسحب النفس من ذلك المزمار العجيب بدلا من أن ينفخ فيه، فتتوهج الأوراق فى الرأس الخشبية وتتقد كقطعة جمر، ثم يبعد الأنبوب عن فمه ويخرج من فتحتى أنفه سحابة من دخان تنشر فى الدار رائحة نفاذة.

ـ ما هذا ياسيد نعيم؟

ـ إنه غليون محشو بأوراق الدخان.

لم تفهم مريمة معنى كلمة غليون. وتشككت فى سلامة عقل الرجل. فهل للدخان أوراق وكيف يحشو المرء شيئا بالدخان؟! غيّرت الموضوع:

ـ وهل تزوجت ياسيد نعيم؟

باغتها بالتفاتة مفاجئة وحدق فى وجهها فاضطربت ولم تفهم ماذا جرى.

ـ نعم تزوجت!

ـ وأكرمك الله بالخلف؟

ـ ثلاثة: بدر، وهلال، وقمر.

ـ ولماذا لم تأت بهم؟

تحركت شفتاه والغضون المحيطة بفمه وحدجها بنظرة أخرى. وقال بصوت غاضب :

ـ تركتهم هناك. تركتهم جميعا، زوجتى والصغار!

قامت مريمة لتعد طعاما مناسبا للضيف. ذبحت دجاجتين وجلست تنتف ريشهما وتتساءل إن كان الرجل هو حقا نعيم أم عفريته، أم عفريت غريب يّدعى أنه نعيم. وظل السؤال يشغلها ويربكها حتى انتهت من إعداد الطعام. ولما جلسوا لتناوله رأته يمضغ الأكل، ويبتلعه، فرجّحت أنه ليس عفريتا لأن العفاريت، على قدر علمها، لا تأكل كبنى آدم. ثم سمعته يسأل عن سعد وسليمة فقالت لابد أنه نعيم . كانت تريد البقاء لتسمع منه وتتأكد أكثر ولكنها خشيت أن يحكى حسن أمام الصغير كيف مات سعد كمدا بعد أن شاهد بعينيه حرق امرأته المقيدة فى كومة الأخشاب. قالت:

ـ الا تريد أن أحكى لك حكاية ياعلى؟

ـ ماذا ستحكين؟

ـ ما تختاره أحكيه.

ـ حكاية كعبة الحجاز.

أخذته من يده إلى الغرفة، ووضعته فى الفراش، وتمددت بجواره، ثم بدأت تحكى عن كعبة الحجاز: بهية فى ثوب مخملى أسود تزينه خيوط الذهب والفضة. يسعى الناس إليها من كل مكان ليمتِّعوا عيونهم برؤيتها، ويفرحوا بلمسها وباللقاء.

«وفى يوم من الأيام نزل على الكعبة عدد من الملائكة، فقابلتهم الكعبة بالود والترحاب، وأكرمتهم، ثم لاحظت أنهم يحملون معهم سلاسل غليظة. سألتهم:

ـ ما هذه السلاسل؟

قال الملائكة:

ـ جئنا بهذه السلاسل لنجرك إلى يوم الحشر.

تعجبت الكعبة، قالت:

ـ لن أذهب!

قال الملائكة:

- نأخذك إلى الجنة فكيف لاتذهبين؟!

قالت الكعبة:

- لن اذهب إلا ومعى أحبائى.

سألوا:

- ومن أحبابك يا كعبة؟

أجابتهم:

- كل مظلوم من أهل الأرض. انتظروا فأعلمكم بهم فتذهبون إليهم وتأتون بهم فأذهب فى صحبتهم إلى الجنة. ولا حاجة لجرىّ بالسلاسل الغليظة فأصحابى كثر ، سيحملوننى وأدلهم أنا على الطريق.

راحت الكعبة تسمى أحبابها، ومر مائة عام والكعبة ترص والملائكة ينتظرون؛ ثم مر ألف عام والكعبة ترص وهم ينتظرون. ثم..»

انتبهت مريمة إلى أن الصغير استغرق فى النوم. طبعت قبلة على جبينه ثم أغمضت عينيها.

لكل شيء فى هذه الدنيا علامة قد لا يفهمها الإنسان أبدا، وقد يفهمها بعد حين. جاءتها سليمة لتخبرها بعودة نعيم، وربما تأتى ثانية لتخبرها بعودة باقى الغائبين، وقد تكون عودة نعيم نفسها هى العلامة. ولكن هذا الشيخ المهدم، هل هو حقا نعيم؟!

٣

بدا لنعيم أن العودة تداوى أله فعاد ولكنه لم يجد فى غرناطة غرناطة، ولا البيازين فى البيازين. وصل المدينة بعد عسر، ومشى حذاء حدرة. يعرف مجراه وماءه وقناطره، والحمراء المشرفة عليه؛ ولا يعرف هذه القصور الجديدة ولاتلك الكنائس المشيدة علىَ ضفته. هل ضيع الطريق؟ سأل. لم يكن ضيعه بل حفظ ذاكرة مكان تبدل، حتى الدار غاب من فيها سوى حسن الذى كان بليدا فصار أكثر بلادة، ومريمة عجوز مجعدة فقدت فطنتها وذكاءها، تسأله كالأغبياء:« وهل تزوجت يا نعيم؟ وهل أكرمك الله بالخلف يا نعيم؟ ولماذا تركت أولادك يا نعيم؟» ولا تعى أنها تفتح عليه بأسئلتها بابا للجحيم، ثم تذهب لتنام وتتركه لحسن، يستغرق فى النوم فى دقائق معدودة، ويعلو شخيره فيكاد يحيله الصوت إلى الجنون. إلى أين يذهب إذن، أين؟!

أطبقت الغرفة على أنفاسه فخرج إلى فناء الدار. خلع ملابسه وأنزل الدلو فى البئر ورفعه وسكب ما فيه من ماء على رأسه. ثم جلس على حافة البئر.

كان القمر فى العالى بين هلال وبدر. تطلع إليه فرق قلبه حياة وهو يبتسم. سأله عن مايا وأحوالها. كان موقنا أنها تسكن فيه، وأنه يرعاها ويحنو عليها. يتطلع إلى القمر فلا يرى سوى قرصه المضيء صغيرا أو كبيرا، مكتملا أو نصف

مكتمل، فضيا أو من نحاس فينتظر ليالى وأحيانا شهورا حتى يبصر وجهها فى القرص الربانى: جبينها العالى، وعيناها المسحوبتان، والشفتان المكتنزتان. يراها فيحدثها بالمخزون فى قلبه. يحكى ما جرى ويستعيد معها الزمان القديم. يجلسان سويا بباب الكوخ، ينساب بينهما الصمت أو الكلام، جدولاً فضياً يضيئه القمر بنور على نور. يقيس الأيام بباطن كفه على بطنها العارية. يقول: «كبر الولد» تضحك، تقول: «كبرت البنت».

يتحسس رأسه وحركته، يقول:

ـ إن كان صبيا نسميه هلالا.

ـ وإن كانت صبية؟

ـ نسميها بدراً.

لم يبق من حساب الأيام سوى دورة واحدة من دورات القمر، يخرج بعدها الولد إليهما صغيرا ثم يكبر.

كان القمر غائبا. والشمس تتوسط قبة السماء. تملك الأرض وما عليها، تبطش، تقدح نارها بنادق وحرائق ونباح كلاب مسعورة تنتشى بالدم المسفوك. «اركضى يا مايا، اركضى، إنها المجزرة» يركض. تركض «الطفل ثقيل فى بطنى، لا أستطيع» «تحاملى واركضى» يركض، يحيط كتفيها بذراعه، يدفعها دفعا للأمام. النار خلفهما، وأصوات الجحيم، والطريق مفتوحة أمامهما للهرب. يركض، تركض، تسقط يحملها، يركض بها، يسقط. يقومان، يركضان، يصطدمان بالحجارة، بالأشجار، بوهن جسدين حرمهما الله من الأجنحة. «لماذا حرمت عبادك من الأجنحة؟ ألست قادراً على كل شىء، فلماذا بخلت علينا، وما كان الأمر يكلفك سوى أن تنبت لها جناحين؟!»

مر يوم وليلة وهو راكع أمامها يتضرع إلى الله أن يعيد لها الحياة أو يخرج الصغير المحبوس فى بطنها. يبكى، يصيح، يسكت، يتوسل.

حفر الأرض وأودعها فيها. هل يهيل عليها التراب، كيف يهيل عليها التراب؟! نزل وتمدد بجوارها.

فتح عينيه على أصوات ووجوه رجال متحلقين حوله يحدقون فيه. كانوا قشتاليين. ارتجف فزعا. الله إذن معهم وهاهى جنته أسكنهم فيها أم تراه بعث بهم إلى الجحيم؟!

ولكن لماذا يدخله الله الجحيم؟! كان محموما ويرتجف وكانوا يسألونه. بعد أيام عادوا للأسئلة:

ـ لماذا ترتدى ملابسهم؟

ـ سرقوا ملابسى وأنا أتحمم فى الجدول. ثم وجدت قتيلا من الأهالى فسترت عريى بملابسه.

صدقوه وهنأوه بالسلامة، ورقصوا وشربوا. كان القمر غائبا والشمس فى وسط السماء. الشمس كلبة مسعورة تتغول على الأرض، شرهة لا تشبع، ليست الأرض كالسماء. الأرض تضم وتحنو، تطعمك وتأويك حتى عندما تصبح بلا حول ولا قوة ولا حياة تواريك فى صدرها، تترفق بك. والسماء؟ ضحك نعيم ضحكة عالية مرة. السماء تترك للكلبة العنان فى مراتعها الزرقاء. يبصق فى الهواء. زرقاء زورا وخداعا. القمر سيد الملاح، وفى وطيب، أنيس الجليس وحده. تطلع نعيم إلى القمر وعاد يحييه «مساء الخير يا قمر».

انسحب نعيم إلى شجرة التين، وقرفص تحتها، وظل ساهما فى مكانه حتى سمع مريمة تصيح عليه، وكان الوقت فجرا.

دخلت مريمة مهرولة إلى المطبخ، ثم سمعت نعيم يسألها بصوت غريب: «ما رأيك فى زرقة السماء يا مريمة؟!» فزاد يقينها أن الرجل مجنون. لمحته تحت شجرة التين فى ضوء السحر الشحيح فقالت له: صباح الخير، وعندما اقتربت من البئر لتغسل وجهها وجدته عاريا فأشاحت بوجهها وأسرعت إلى المطبخ. والآن يسألها سؤالاً عجيبا، فما العمل؟!

انتهت مريمة من إنضاج كعكها ثم حملت سلتها وغادرت المطبخ.. ثبتت عينيهاعلى باب الدار لم تلتفت يمينا أو يسارا كى لا ترى الرجل عاريا ولكنها وجدته أمامها وقد ارتدى ملابسه. بدا وديعا وهادئا وهو يسألها:

ـ هل هذا بستانك يا مريمة؟ يدك خضراء والبستان جميل!

رق قلبها. أعطته كعكتين وانتوت أن تشترى له ثيابا جديدة قبل حلول عيد الفطر ثم ذهبت إلى السوق.

ـ صباح الخير يا جدى نعيم.

التفت نعيم فرأى الصغير قادما نحوه. تطلع فيه. يا الله، كيف لم ينتبه. الولد يشبه سعدا، يشبهه كثيرا: سمرة البشرة، والأنف الكبير والعينان، عمق السواد وكحل الرموش والنظرة، نفس النظرة.

ـ كم عمرك يا على؟

ـ خمس سنين، وأنت؟

ـ خمنّ؟

تطلع إليه الصغير وبدا متحيرا فى إيجاد الإجابة الدقيقة. ثم قال:

ـ مائة وثمانين!

ضحك نعيم ضحكة مجلجلة ثم مد يده إلى الولد، أمسك به وغادر الدار.

هبطا إلى رصيف حدرة، يسأل نعيم:

ـ ما اسم هذه الكنيسة؟

ـ سان بابلو بيدرو.

ـ وهذا المبنى؟

ـ دير الراهبات.

ـ وذاك؟

ـ السجن.

كان الولد فطنا، يعرف ويجيب. ثم انحرفا مع مجرى النهر وتجاوزا الكاتدرائية إلى شارع السقاّطين فصار نعيم هو الذى يُعِّرف الولد..

ـ هذا سوق الحرير، ومن هنا تدخل إلى العطاّرين، وهذه سكة الصنادقية، وتلك تقودك إلى بائعى السبابيط تتجاوزها فتجد سوق الفخاّرين.

عادت مريمة إلى الدار فلم تجد علياً. سألت عنه حسن فقال إنه لا يدرى. ولما طالت غيبة الولد وغيبة نعيم ركبتها الوساوس. الرجل مجنون، كيف يؤتمن على ولد صغير؟! دفعت بالوساوس بعيدا وخرجت تبحث عنه فى الحارة، والحارات المجاورة، استعلمت من الجيران. نزلت إلى رصيف حدرة، صعدت التلة من جديد. تجاوزت كنيسة سان سلفادور. لم تجده. عادت إلى الدار تمنى نفسها بأنه قد عاد. لم تجد فى الدار سوى حسن وتشاجرت معه لأنه أهمل رعاية الولد... «ماذا يفعل الآن لوضاع!» بكت مريمة ثم تحول بكاؤها إلى نشيج ثم سمعت صوت على ونعيم يضحكان.

لامهما حسن على سلوكهما ولم تقل شيئا. حملت علياً وضمته إلى صدرها وهى تتمتم «الحمد لله».

ـ سأعد لكما العشاء.

ـ أكلنا كثيرا يا جدتى..

ـ ماذا أكلتما؟

حكى الولد عن جولتهما وما تناولاه من طعام وشراب ثم أبرز ما اشتراه له نعيم : ثوب جديد ، وحلوى، ولعبة خشبية على شكل حصان.

ـ اشتراها لك نعيم؟!

كررت مريمة السؤال ثم انتحت بالولد جانبا وهمست فى أذنه:

ـ السرقة حرام، والكذب أيضا حرام. كيف حصلت على هذه الأشياء؟

ـ اشتراها لى جدى نعيم، اقسم بالله. كلما أعجبنى شىء يقول: أشتريه لك، يطلبه من البائع، ويخرج النقود من جيبه، ويسأل عن الثمن ويدفعه كاملا.

ـ هل بدر منه سلوك غريب ؟

ـ لا أفهم ياجدتى.

ـ هل هو مجنون؟

ـ ليس مجنونا ياجدتى بل عاقل مثلى ومثلك.

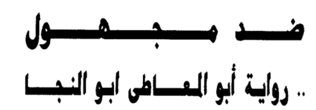
ـ هل أنت متأكد؟!

حدّق فيها الولد مستغربا ثم قال:

ـ متأكد. ولكنه ينسى كثيرا. قلت له عشر مرات إن اسمى على وليس هلالا فينادينى رغم ذلك بهلال.

هل يكذب على. لم تعهده كذّابا. ولكن من أين لنعيم بالنقود، وهو لا يملك أن يشترى لنفسه غير هذا الثوب الرث الأسوأ من ثياب المتسولين الواقفين بباب الكاتدرائية؟! لم لا يشترى لنفسه ثيابا لائقة مادام يملك أن يشترى للأصغر ثوبا ولعبة وحلوى؟ إنه مجنون، لم يعد لديها شك فى ذلك.

أحمد درويش



الرصيد الفنى المتميز، الذى ترك من خلاله **أبو المعاطى أبو النجا** بصمات واضحة على النتاج القصصى العربى، على امتداد أربعة عقود متتالية كادت أن تصبح عند البعض أربعة أجيال فنية متتالية، هذا الرصيد يضع القصة القصيرة فى موضع الصدارة الكمية من أعماله ويحيل الرواية تالية لها، فرصيده فى القصة القصيرة يتجمع فى سبع مجموعات قصصية: «فتاة فى المدينة» سنة ١٩٦٠ و«الابتسامة الغامضة» سنة ١٩٦٣ و«الناس والحب» سنة ١٩٦٦ وقد تجمعت هذه المجموعات الثلاث فى المجلد الأول من أعماله الكاملة والذى صدرسنة ١٩٩٢، ثم تجمعت أربع مجموعات تالية لها كانت قد صدرت بين عامى ١٩٦٧و ١٩٨٤، وهى: «الوهم والحقيقة» و « مهمة غير عادية»، «الزعيم»، و«الجميع يربحون الجائزة»، فضمها المجلد الثانى من الأعمال الكاملة، والذى صدر عن هيئة الكتاب سنة ١٩٩٢ .

وإلى جانب هذه المجموعات القصصية السبع، صدرت له روايتان: «العودة إلى المنفى» سنة ١٩٦٩، «خمسمائة صفحة»، وهى الرواية التاريخية الهامة التى تلقى الأضواء الفنية على شرائح من ثقافة ومزاج الشعب المصرى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وتتخذ شخصية **عبد الله النديم** محوراً لها، وقد أعيد طبع هذه الرواية مرة ثانية سنه ١٩٩٠ بالهيئة المصرية للكتاب، وبعدها صدرت الرواية الثانية الأصغر حجما والأقل شهرة، « ضد مجهول » (١٤١ صفحة) وقد صدرت سنة ١٩٧٤ فى سلسلة روايات الهلال.

وإذا كان هذا الاستعراض الكمى الأول، قد قادنا إلى وضع القصة القصيرة فى الصدارة عنده، ووضع الرواية

بعد ذلك، فإن هذا الترتيب قد لا يتوقف عند الكم، ولكنه قد يمتد إلى التقنيات الفنية، فنجد أن أدوات كاتب القصة القصيرة، هى الأسرع إلى أصابعه، والأكثر مرونة وطواعية معها، حتى أثناء كتابة الرواية، كما قد يتضح ذلك خلال الحوار المطروح حول رواية « ضد مجهول».

غير أن هذا التقسيم الكمى إذا كان ثنائيا، فإنه لا ينبغى أن يغفل « الشعر» أو بتعبير أدق « الشاعرية» التى تتسرب إلى كثير من أعماله القصصية والروائية، وإذا أخذنا بتعبير **ڤاليرى** الشهير **«إن الشعر هو الجوهر النشط لكل إبداع أدبى»** فسوف نجد الشعر هناك منبثا فى كثير من الزوايا ومحركاً لكثير من الأحداث، ونستطيع أن نستعير هنا تعبير الدكتور **عبد القادر القط** الذى كتبه على ظهر غلاف المجلد الأول من الأعمال القصصية الكاملة **لأبو المعاطى ابو النجا** «إن القصة تصبح على قلمه أشبه بالقصيدة التى تدور حول إحساس واحد، ولكنها فى دورانها تستقطب عالما ثريا من الأحاسيس تزيد التجربة عمقا ومع ذلك لا تنفصل عنهاً». ولقد تكون الشخصية المفتاح فى رواية «ضد مجهول» وهى شخصية أحمد التى تجسد الشاعرية فى مقابل شخصية شريف التى تجسد السلوك العملى، مفتاحا ملائما لتأمل التفاعل بين الأنماط داخل العمل الروائى، واختبار **«الجوهر النشط»** الذى أشار إليه **ڤاليرى**.

غير أن البعد التاريخى يطرح نفسه بقوة، ولابد من مراعاته عند الحديث عن إنتاج **ابوالمعاطى ابوالنجا**، وقد يكون من التبسيط المخل أن يتحول عمل روائى أو قصصى إلى مجرد صدى أو تفسير لمرحلة تاريخية، وأن يقال مثلا: إن فترة الاحتلال الإنجليزى لمصر منعكسة فى «العودة إلى المنفى» وإن القرية المصرية فى إبان قيام ثورة ١٩٥٢ تتجسد فى «ضد مجهول» التى تدور أحداثها عام ١٩٥٤، وأن يقاس على ذلك فترات ما قبل هزيمة ١٩٦٧ أو انتصار ١٩٧٣ أو ما بعدهما، فتتوزع على الفترات الأحداث الرئيسية للمجموعات القصصية السبع التى اصدرها **ابوالمعاطى ابوالنجا**، فلاشك أن كثيرا من الأعمال والوثائق غير الفنية يمكن أن تؤدى هذا الدور، وربما من الناحية التاريخية الخالصة، بكفاءة أكثر من الرواية والقصة.

لكننا فى الوقت ذاته لا ينبغى أن نستبعد هذه الظلال التاريخية وأهميتها فى التحليل الفنى لهذا النوع من الأعمال الروائية والقصصية، وأن نبالغ كما يفعل البعض فنندفع وراء فكرة الشكل وحدها، فننزع العمل عن «الحضّانة» الطبيعية التى استدفأت فيها جذوره وعروقه الأولى ثم امتدت فيما وراء إطار التاريخ المفروض العتيق، لتصنع تاريخا أوسع وأعمق.

وإذا كانت الرواية الحديثة هى الحفيد الطبيعى للأسطورة القديمة، فإننا ينبغى أن نتذكر أن البشرية عاشت دهورا طويلة وهى لا تفرق بين التاريخ والأسطورة، حتى بعد أن بدأت صناعة كتب المؤرخين المحترفين. ومن اللافت للنظر أن تكون كلمة «الأسطورة» فى اللغة العربية مأخوذة من الكلمة التى تدل على «التاريخ» حتى الآن فى اللغات الأوروبية وهى كلمة «Histoire» إسطوار، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار الأصل اللاتينى للكلمة Historia «إسطوريا» والتى تكاد تتوحد مع النطق العربى «إسطورة» والتى تعنى كما يقول

لسان العرب «الأحاديث التى لا نظام لها» أو «الأحاديث التى تشبه الباطل» أو «الكلام المسطر». وإذا كانت الأسطورة القديمة قد اختلطت بالتاريخ توسيعا لمجاله، أو تخفيفا من صدماته، أو تصحيحا لزيف مسجليه، فإن الرواية الحديثة تقوم فى جانب من نتاجها بهذا الدور، لكنها تعمقه من خلال الشريحة المنتقاة، فتوجه أضواءها إلى التاريخ الداخلى لا إلى التاريخ الخارجي، وتخرج من إطار قيوده المفروضة فيكتب التاريخ الذى تحلم به لا التاريخ الذى يملى عليها، وتشكل النموذج الذى يمكن أن يبدو من خلال عمق الفن على أنه «الصورة الأصلية» التى لم يستطع التاريخ العابر أن يلتقط كل خيوطها، فجاءت الرواية لكى تستكمل الملامح.

من هذه الزاوية تبدو «ضد مجهول» وكأنها قدمت، فيما قدمت، صورة لدوائر الحركة التى بدأت فى القرية المصرية على مستويات واتجاهات مختلفة فى أعقاب ثورة ١٩٥٢.

ولم تكن الثورة قد صنعت جيلا خلال العامين اللذين يفصلان بينها وبين أحداث الرواية، ولكنها كانت قد صنعت مجموعة من الشعارات والأردية بدا الجيل الغض أكثر استعدادا لارتدائها وقبولها، وطرحت مجموعة من البالونات أو الكرات، بدا للجيل الأقدم أن لا مفر أمامه من متابعة اللعب بها على الأقل، وتحمّل جانب من أعباء الحركة السريعة لكرة مملوءة بالهواء المضغوط تندفع فى كل اتجاه، وتهدد بالاختراق والتغيير وتقاسم الإحساس بالنصر والإحباط اللذين لا يبقى فى اليدين من آثارهما شىء بعد جولة اللعب، وإن بقى بعض من الزهو فى القلوب أو المرارة فى الحلوق، ولعل هذا هو ما دعا الرواية إلى أن تتخذ من كرة القدم الرمز الرئيسى الكبير لأحداثها ومراحل تطورها.

وقد رسمت هذه الأحداث من خلال محاور التردد والتحفظ اللذين يقابلهما التحمس والاندفاع، وينتهيان بالاتفاق الصامت على الضحية الذى يتبين فى نهاية المطاف أنه لا ينتمى بجذوره إلى المكان ولا يترك فيه فروعا ولا تعرف القرية اسمه كاملا فيطلقون عليه حيا وميتا «رجب الصعيدى».

تتحرك الأحداث فى قرية «الزهايرة» بالقرب من السنبلاوين، حيث الأرض الواسعة لأحد صغار الإقطاعيين «عباس بك الموارد» النائب الوفدى وصاحب المائتى فدان، الذى يتحول بعد الثورة إلى السياسى السابق ويحتفظ بأرضه التى لم تجاوز النسبة المسموح بها. وقد كان يتردد على القرية فى مواسم الانتخابات فأصبح يجىء فى مواسم الإجازات، ومعه ابنه شريف الطالب الذى يحاول إقامة صداقة مع شباب القرية فيرحب ويتحمس لها أحمد ابن أحد أعيان القرية، ويتردد إزاءها صبرى ابن عم أحمد، وهما طالبان فى الجامعة، ويطرح شريف فكرة إقامة نادٍ فى القرية من خلال تبرع الأهالى الذين يترددون، لكنه يلجأ إلى فكرة تحويل «الجرن الكبير» فى ضيعتهم إلى ملعب للكرة يتدرب فيه شباب القرية وينظم مباراة بين القرية وفريق مدينة السنبلاوين، يساندهم فيها بعض أصدقائه القاهريين، فينتصر فريق «الزهايرة» ويشتعل الحماس فى نفوس الجميع ويقام النادى وتضاء الشوارع بالمصابيح، ثم تجىء مباراة العودة بعد فترة زمنية فتقام على أرض القرية أيضا، لكن دون مساندة من أصدقاء شريف فى

القاهرة، فينتصر فريق السنبلاوين، ولا يكاد مشجعوه يعتزون بالنصر حتى تنشب المعركة، التى يكتشف بعد فضها وتأمين عودة الضيوف إلى ديارهم، أن أحد المشجعين قد مات، وتتستر القرية على جثته ويحملها رجب الصعيدى إلى الرمال البعيدة، ويظل مصراً على الإنكار عندما يسأل، ويشتد تعذيب الحكومة له حتى يموت، فتشترى الحكومة صمت الأهالى عن موته بصمتها عن الجثة وتنتهى الرواية والأفواه فاغرة من نتيجة التجربة التى كان أبطالها يضعون خططا لامتدادها، ولم يسدلوا بأيديهم الستار على فصولها.

تقيم الرواية بناءها لهذه الأحداث من خلال تقسيم داخلى يختلف من النظرة الأولى عن التقسيم الداخلى الذى اعتمدته الرواية السابقة عليها «العودة إلى المنفى»، فإذا كانت الرواية الأولى قد اعتمدت فكرة الأجزاء والفصول فتحولت إلى خمسة أجزاء تتفرع إلى ثمانية عشر فصلا، يحمل كل منها عنوانا مستقلا، فإن الرواية الثانية «ضد مجهول» تشكلت من ثمانٍ وعشرين لوحة تتميز بالأرقام المتتابعة ولا تحمل عناوين مميزة وتكاد بعض اللوحات أن تشكل «قصة قصيرة» تترابط مع بقية اللوحات المتناثرة، فيصبح جسم الرواية مجموعة من القصص أو الجزر المعزولة المرتبطة، وهو تكنيك اتبعه المؤلف، حتى مع «الروايات» الفرعية، التى غذت مجرى الرواية الأصلية، والتى وردت بدورها فى شكل شرائح متناثرة، يكون جزء من إمتاع القارئ وإسهامه فى بناء المناخ العام، أن يعيد تجميعها، حدث هذا فى حكاية «محمد الجندى» التى ظلت رواية طويلة غامضة تكسب الهيبة من خفاء تفاصيلها، وتقدم بعض فصولها غذاء لجلسات الشباب على كوبرى القرية، وإثارة للتشويق لبقية الحلقات التى لم تكتمل أبدا، وحدث هذا أيضا داخل الرواية، فى رواية «أبوزيد الهلالى» التى شكلت المحرك الرئيسى لشخصية ثانوية أخرى هى شخصية «رجب الصعيدى» وظلت تتوازى شاعريتها مع الواقع وتحرك أحداثه، وتتناثر جزئياتها على امتداد الرواية حتى دخلت فى النهاية مع صاحبها إلى السجن، واكتشف رجب الصعيدى أن تفاصيل السجن فى حياة أبوزيد الهلالى لم يوفه الرواة حقه، وكأن سجنه هو يضيف «قصة قصيرة» أخرى إلى رواية الهلالى.

إن تكنيك القصة القصيرة دخل إلى نسيج الرواية، لكى يساعدها على تقديم صورة كلية للشرائح المتجاورة، يتم النفاذ من خلالها إلى الأعماق للتفريق بين الثابت والمتغير، ويكاد يستشعر المؤلف هذا الهدف ويعبر عنه من خلال التحامه الشديد مع شخصياته، تقول الرواية عند الحديث عن حكاية «محمد الجندى»: كانت القصص التى رواها كلها تكاد تكون فى النهاية قصة واحدة.. يختلف الزمان والمكان والظروف ولكن الجوهر واحد، فثمة دائما شخص مثقل بما لا قبل له باحتماله، البعض يراه مثقلا بالشحم واللحم والعضلات، والبعض يراه مثقلا بالغرور والحماقة.. وتبدأ القصة دائما بلحظة انفعال، إن شرارة الانفعال تجد بجوارها دائما أكواما من المواد سريعة الاشتعال.. أكواما من الحب والرغبة والحماسة والفضول والشوق، وتتداعى الانفعالات المتقاربة ويشتعل الحريق وينفرد محمد الجندى أنذاك عن كل من حوله من الناس بإيقاع خاص فى الشعور والفكر والعمل، ويبدأ الصدام بمن حوله، وفى لحظة يلوح له أن التصدى للعالم الخارجى أسهل بكثير من التصدى لما فى داخله من قوى عنيفة وهائلة، ودائما يهزم العالم

الخارجى فى أول موقعة، فيندفع محمد الجندى متوقعا انتصارات جديدة، ولكن ما إن يتنبه العالم الخارجى إلى طبيعة الغازى الجديد حتى يتجمع ضده ويوجه إليه ضربته، ولا يكون أمامه إلا أن يبحث عن مكان آخر وناس آخرين يختلس منهم بعض انتصاراته وقبل أن يتنبهوا ويتجمعوا ضده من جديد.

إن الشاعرية تلعب دورا هاما فى البناء الفنى لرواية «ضد مجهول». ويتجسد هذا الدور من خلال محاور كثيرة، منها «المكان» ومنها «الشخصيات» ومنها «المواقف».

ولاشك أن الطرح الأول لفكرة الريف والخضرة والطبيعة وبساطة الحياة يقدم مهادا طبيعيا لفكرة المعالجة الشعرية للحدث، وقد اختارت الرواية مكانا ريفيا محددا هو قرية الزهايرة القريبة من السنبلاوين، وهو غير بعيد من المكان الذى اختارته من قبل رواية «زينب» صاحبة نموذج الرواية الريفية الشاعرية، لكن اللافت للنظر، أن المكان ظل إطارا خارجيا لم تتقدم نحوه الحواس كثيرا، لكى تمزج لقطاته بالحدث الروائى، فلا تكاد حاسة كحاسة الشم مثلاً تستيقظ طول الرواية إلا مرة على رائحة الخبز الساخن واللحم المسلوق فى صباح العيد، على حين نجحت حاسة السمع فى أن تستغل « الهدوء» فتحوله إلى موقف وجودى راسخ، من خلال تصوير الفزع من الحركة أو الكلام أو الضجيج، لكنها اقتربت بالهدوء أحيانا إلى مايكاد يقترب من الصمت أو العدم، فجعلت الناس يتخوفون من الكلام فلقاؤهم فى المآتم والأعراس والموالد « فرصتهم الوحيدة ليلتقوا فى غير أوقات العمل، ويتكلموا فى شئون حياتهم كما يتكلم الرجال المستريحون وهم فى الغالب يتكلمون غير مبالين برهبة الموت، ولابجلال العبادة ويستمرون فى الكلام حتى يرتفع صوت فى المسجد أو الخيمة، يحذر وينذر ويدعو إلى الصمت توقيرا لكلام الله أو لبيته».

وقد صعدت الرواية هذه الأزمة بطريقة فنية، حتى بدت أزمة حقيقية فى المجتمعات التى لم تنضج بعد ولا تستطيع أن تحمل مسئولية الكلام ومسئولية الحوار، ومسئولية التفكير الجماعى، إن أبناء القرية قد يعملون معا، ولكنهم لا يستطيعون أن يفكروا معا، ولا أن يتحاوروا معا دون أن يحدث ما لا تحمد عقباه، وعندما سأل أحمد صبرى فى الصفحة الأخيرة من الرواية «متى تعتقد أنه سيأتى اليوم الذى تتجمع فيه الزهايرة، خارج حقولها ثم لا تحدث الكارثة؟ فوجئ صبرى بالسؤال، الذى بدا وكأنه بلا مقدمات، ثم قال وعيناه تمسحان الطريق فى انتظار العربة: لاأدرى ولكنى كنت أعتقد دائما أن مثل هذا التجمع ضرورى لكى تحدث المعجزة - ومتى تحدث المعجزة ؟ - لست أعرف. عندما طرح أحمد هذا السؤال حول كارثة الخروج عن الصمت الذى تعودت عليه القرية قرونا وما قاد إليه، كان يطرح فى الحقيقة السؤال الأعمق، عن مدى صلاحية شرائح من المجتمعات لإقامة حوار حقيقى خلاق بين أبنائها ، أو لتطبيق نظم حديثة تقوم على « الحوار» السياسى أو الاجتماعى أو العلمى، وتستعار أحيانا لأجساد لم تؤهل لها تأهيلا كافيا فتتولد عينها حوارات الصم، وشعارات الببغاوات، وتشابك الأيدى ووقوع الكارثة والندم على زمن الصمت أو الحلم بالمعجزة .

وإذا كان المكان من خلال حاسة السمع قد فجر بالنقيض جوهر الكارثة، فإن المكان من خلال حاسة

البصر، لم تتحرك خلاله « الكاميرا» كثيرا، ويكاد الإنسان يفتقد كثيرا المادة البصرية الخام باستثناء بعض لقطات لساحة المسجد فى « طراوة العصارى» والجلسة أمام دكان الخلفاوى، والمظلة الحمراء التى يجلس تحتها شريف ليرسم لوحاته للهدار، ثم قصر المواردى وحديقته، وهما يحظيان بأكبر قدر من الوصف البصرى مع أنهما ضيف غريب على القرية التى تصنع الأحداث وتنميها .

إن الشاعرية تتجسد كذلك فى الرواية من خلال الشخصيات الرئيسية أو الثانوية، ولا شك أن محور (أحمد - شريف - نجدى) قدم نموذجا للأحلام الشاعرية للشاب الريفى الذى وجد أخت صديقه بنت العائلة الغنية مصدرا لأحلام شاعرية غامضة، وأمل يتعذر الوصول اليه وإن لم يتوقف عن التفكير فيه، ويستدعى هذا الحوار إلى الذهن محورا مماثلا عند **نجيب محفوظ** فى الثلاثية (كمال - حسين شداد - عايدة) وإن كانت صورة الملهمة الرومانسية عند **نجيب محفوظ**، قد تجسدت ونمت وتحولت من خلال البعد الزمنى للرواية، على حين وقفت صورة نجوى عند اللقطات الأولى، ولم تتطور إلا تطورا عابرا من خلال التماسَ مع شخصيتين ثانويتين أخريين هما محمد الجندى ورجب الصعيدى .

أما أحمد فقد ظل يجسد النمط الشعرى، الذى قد يبدو فى نهاية المطاف عاجزا عن الإنجاز الحاسم، والخروج بملامح شخصية محددة مثل شريف مثله الأعلى فى بساطة الفعل وقوة الإرادة، أو مثل صبرى ابن عمه الذى ظل متماسكا فى وجه شخصية شريف، ومتأبيا حتى قبل الاتصال به، فأثبت فى الوقت المناسب أنه بطل الملعب وأن شخصيته استفادت ولم تذب، لكن أحلام أحمد الشاعرية جعلته يغص بجرعة من التفكير المجرد، تشل فى معظم الأحايين لحظة الإقدام عنده، وجعلته عندما يهبط إلى الملعب، يتأخر درجات عن عطية ابن جمالات العامل الريفى المهمل.

لكن هذه الملامح التى قد ترسم الجوانب السلبية للشخصية الشعرية، ربما يخفف قليلا من سلبيتها أنها قامت بدور الجسر الرئيسى الذى مهد لالتقاء الطبقات، شريف وشباب القرية، غير أن التماس العذر لجوانب السلبية الشعرية سيكون أقل، عندما تصوغ هذه الشخصية قصائدها الشعرية فيطرح الراوى القصيدة التى اختارها منها فى ثوب نثرى:

«لا ادرى يا حبيبتى كيف لا تدب الحياة فى كل شىء تقع عليه عيناك الجميلتان؟ لماذا يحمل قلبى وحده عبء هذا الشعور الذى كان من الضرورى أن يحمله الكون معه ... الخ»، ومبعث المفارقة الخفيفة هنا.. أننا نجد فى كثير من الأحيان، لدى كتاب القصة القصيرة صفحات من النثر الموزون، بطريقة عفوية، فما بالك بالشعر!

إذا كانت شخصية شريف قد قدمت بعض الجوانب السلبية للشخصية الشعرية فإن شخصية ثانوية قد أوجدت التعادل فى البناء الفنى للراوية من خلال استلهام الروح الشعرية فى إنعاش القيمة المجردة، وتحمل مرارة الحياة، والرضا بالحلم ونعيمه حتى لو اصطدم بالواقع وقسوته، والبلوغ بالاندفاع فى نهاية المدى إلى غايته من خلال التضحية بالنفس فى سبيل إنقاذ جماعة لا يكاد ينتمى إليها، إنها شخصية «رجب الصعيدى»، وهى شخصية تعلن غرابتها حتى من خلال الاسم، فالحدث فى الدلتا، وهو «صعيدى» وتعلنها من

خلال انقطاع الجذور والفروع، فهو لا يملك عائلة ينتمي إليها أو تنتمي إليه، ولا يملك شبراً واحداً من أرض القرية، ومع ذلك فإن المفارقة تتجسد عندما تسأله نجوى، ابنة الرجل الذى يكاد يملك أرض القرية كلها: «لماذا يتشاجر الناس ويقتل بعضهم البعض فى «بلدكم» يارجب..؟ وفكر رجب فى استغراب، إنها تقول بلدكم؟ وبدا السؤال لرجب غريبا حقيقيا ومفاجئا وصادقا فى الوقت نفسه».

إن فكرة الانتماء تهتز كل خيوطها وجذورها من خلال هذا التساؤل فلا يعلم أيهما نبت غريب، وأيهما نبت أصلى: نجوى أم رجب؟! لقد تحركت شخصية رجب من خلال أشعار الربابة عن أبوزيد الهلالى لكى تنقل البطولة الشعرية، التى أصبحت عنده البطولة الوحيدة، إلى مجال الفعل. ومن هنا تعجب عندما «لم يكن هناك فى الزهايرة من يتحدث عن أبوزيد.. كان هناك من يتحدث عن الوفد، ثم من يتحدث عن الثورة، وسمع أنهم سوف يعطون أرضا لمن هم مثله، ولكن أحدا من الأجراء فى الزهايرة كلها لم يأخذ شبراً من الأرض». إن هذه البطولة الشعرية هى التى أقنعت رجب بأن يحمل عن القرية عبء القتيل المجهول، وأن يعرض نفسه للسجن، وأن يظل محافظا على القيمة الأساسية «الصمت» التى جربت القرية الخروج عليها ذات مرة فالتقت بالكارثة وجهاً لوجه.

إن رجب الصعيد ، ليس هو الشخصية الثانوية الوحيدة فى رواية «ضد مجهول» ولكنه نموذج للدور اللافت للنظر الذى علقته الرواية فى عنق «الشخصيات الثانوية» وهو دور الإنقاذ فى لحظات الخطر. إن «الحاج حبيب» حكيم القرية القديم، يظل صامتا طوال الوقت وهو لا يرضى بالتأكيد عن الحركة الزائدة والضجيج العالى الذى دخل إلى القرية مع كرة القدم، ومع أن تفصيلات الأحداث قد تجاوزته وانتقلت إلى حكماء جدد كالحاج إبراهيم، ولزم هو الصمت المطلق، فإنه قد طلب أن يحملوه فى اللحظة الفاصلة إلى مكان اجتماع الرجال فى دوار العمدة، حين اكتشفت القرية جثة القتيل فى الجرن، وخرج عن صمته ليطرح عليهم اقتراحه الحاسم، أن تدفن الجثة فى «صمت» وأن تكف القرية عن الكلام ليقيد الحدث «ضد مجهول».

وعطية ابن جمالات الشخصية الثانوية التى تخرج من صفوف المهملين، لكى تشارك فى إحراز النصر الوحيد لفريق «الأسد المرعب» فتحمله القرية على أكتافها وتتوجه بطلا بعد أن كان كمًا مهملاً. والخادمة التى ضنت عليها الرواية بأى اسم، هى التى مثلت الصدر الحانى، والجسد اللدن، والتى لم تجد انفعالات ومشاعر وأفكار الشخصية الرئيسية (أحمد) متنفسا لها إلا من خلالها، وقد تم ذلك أيضاً فى «صمت» لم يكد يجرح بعض حواشيه إلا بعض عبارات من شريف.

إن جو القرية الساكن، كما عرف محاولة الخروج عن الصمت إلى الكلام فواجه الكارثة، عرف أيضاً محاولة الخروج من الثبات إلى الحركة، ويبدو أنه لم يجن من ورائها الكثير، لقد تحرك الشباب إلى معسكرات الشواطئ بعد قيام الثورة، وقال أحدهم بلهجة ساخرة: «كان لابد أن تحدث ثورة فى البلد حتى نرى البحر لأول مرة فى حياتنا» ولكن كل الذى عادوا به كان محاضرة عن «مغزى اتفاقية الجلاء» التى كانت قد وقعت بالفعل والتى كان ينوى أحد الشباب إعادتها على أبناء قريته فى النادى، لكن ذلك لم يتم قط، وفى مقابلة حركة الفقراء من أبناء القرية، إلى البحر، كان انكماش الأغنياء منهم إلى

القرية فأصبح عباس بك وعائلته يقضون إجازتهم فى القرية وحصاد القرية من وجودهم معروف.

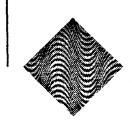
أما الحركة واسعة المدى، فقد مثلها «محمد الجندى» سندباد الزهايرة الذى وصل إلى آفاق أسطورية مجهولة، كان أقربها شواطئ القناة مع الفدائيين، وامتدت إلى تركيا واليونان والبلاد العربية، وكان صدى ذلك التخوف فى نفوس أهل القرية، ودخول محمد الجندى دائما فى قائمة المحظورات عندما يلقن الآباء أبناءهم: «لا تدخن.. لا تجلس فى المقاهى.. لا تلعب الورق.. لا تجلس مع محمد الجندى فى مكان».

وكانت النتيجة المحسوسة لمحمد الجندى نفسه أن عاد فى النهاية، محطم القدمين، يتوكأ على عصوين، ويستند إلى أكتاف الرجال إذا أراد متابعة مباراة كرة القدم!!

هل يعنى هذا أن الأرض التى اختارتها الرواية مجالا لحركتها محكوم عليها بالصمت والجمود؟ أم أنها عندما انفتحت أمامها مجالات الكلام والحركة لم تمهد الطرق أمامها، فانكفأ المتزاحمون على وجوههم وأفلت بعض الوصوليين، فوقعت الكارثة؟!



عدنان الصائغ



وليمة شرف على جوع أمل دنقل

(إلى أحمد الدوسري..
قبل المحنة وما بعدها بسنوات مرّة.)

هو لم يدّخر غير أحلامهِ
الجنوبى:
فى مدخلِ الحفلِ
يسأله حارسُ البابِ عن اسمهِ
فيلوذُ بمعطفهِ، والجنوبِ
غريبين
بين الأغانيِ السريعةِ
والضحكة الماجنةْ
من رأى دنقلا
ناحلاً - فى القصيدة -
منكمشاً - كالقميص البليل -

على حبل أوجاعه المزمنة.

من رأى أحمداً

يلف المطارات

يبحثُ عن وطن

فيفاجئه الشرطة الواقفون

على الحدّ

بين الندى المرّ...

والسوسنةْ

- قف..!

أيهذا المشردُ

لا وطناً

غير ما تركَ الجندُ

- فوق الرصيف -

من البقع الداكنةْ

متابعـــات

ندوه

أسامة الباز ومصطفى الفقى

فى ندوة خاصة عن أعداد إبداع حول (ثقافة إسرائيل)

كانت الندوة الخاصة التى انعقدت حول (ثقافة إسرائيل) مساء الثلاثاء الموافق الثانى من مايو بمكتب الدكتور **سمير سرحان** بهيئة الكتاب، محظوظة بمن حضرها وبما دار فيها من حوار حى وتحليل عميق خصب، ولم يكد يعكر عليها إلا تأجيل موعدها مرتين، ثم تحويلها فى آخر لحظة إلى ندوة خاصة بعد أن تم الإعلان عن أنها ستكون ندوة مفتوحة، وبعد أن تمت الدعوة إليها على هذا الأساس!

انعقدت الندوة آخر الأمر بدعوة كريمة من رئيس هيئة الكتاب على أثر صدور الأعداد الثلاثة الخاصة التى أصدرتها (إبداع) عن ثقافة إسرائيل: وكان على رأس الحاضرين الدكتور **أسامة الباز**، والدكتور **مصطفى الفـــقى**، ونخبة من كبار الكتاب والمفكرين، منهم الأساتذة: **السيد ياسين وفريدة النقاش وعبدالستار طويلة**، إلى جانب هيئة تحرير إبداع وبعض الأساتذة الذين شاركوا فى تحرير العدد من المتخصصين فى الدراسات العبرية بمختلف جامعات مصر، وعلى رأسهم الدكاترة: **إبراهيم البحراوى ورشاد الشامى ومحسن أبوغدير** وغيرهم.

افتتح الدكتور **سمير سرحان** الندوة بكلمة موجزة أعرب فيها عن أهمية الأعداد التى أصدرتها (إبداع) عن ثقافة إسرائيل، راجياً أن تكون هذه الندوة الخاصة تمهيداً لمؤتمر عام مفتوح يتم تحديد موعده فى وقت لاحق، ثم تحدث الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** عن الظروف التى جرى فيها التخطيط لصدور هذه الأعداد وعن موقفه الشخصى الرافض لفكرة التطبيع أو حتى الالتقاء بأدباء إسرائيل ومفكريها فى أثناء إقامته فى باريس، ثم دعا الحضور إلى بدء الحوار.

كان الدكتور **أسامة الباز هو أول** المتحدثين، وقد وقف بكلمته الضافية عند بعض المفاهيم الأساسية يحللها ويحدد دلالاتها بدقة، فمفهوم (التطبيع) مثلاً ليس إلا تعبيراً عما يريد أن يفرضه علينا الخطاب الإسرائيلى، أما نحن فإننا يمكن أن نتحدث عن (انفتاح ثقافى) فحسب، بحيث تصبح إسرائيل فى ظل هذا الانفتاح كأية دولة أخرى ولا تتمتع بأية ميزة من الميزات التى قد يوحى بها المفهوم الإسرائيلى الغامض عن التطبيع الثقافى. ومضى الدكتور أسامة الباز ليفرق بين مفهومين للسلام، أحدهما قانونى أما الآخر فأشمل لأنه ذو بعد شعبى، ولا يمكن أن تتساوى المجالات المختلفة فى تطبيق هذين المفهومين، فما يصلح فى الميدان الدبلوماسى قد يحتاج إلى تحفظ وإعادة نظر فى الميدان الاقتصادى أو الميدان الثقافى، أو فى ميدان الإعلام والتعليم.

لابد أن نأخذ فى اعتبارنا إذن، كما يرى الدكتور **أسامة الباز**، تنوع التوجه الصهيونى حتى نستطيع أن نميز بين من يقف منهم ضد العنف ويدافع عن حقوق العرب مثل

شالوميت الونى، وبين الصهيونيين المنغلقين الذين لا يشكلون خطراً علينا بقدر ما يشكلون خطراً على إسرائيل ذاتها، فيعملون بتعصبهم وتطرفهم على تدميرها من الداخل. وتوقع الدكتور **أسامة الباز** أن تطرأ على الفكر الصهيونى متغيرات إيجابية فى المستقبل فى ظل الضوابط الجديدة التى ستقود إليها عملية السلام، ومن أهمها ظهور الأجيال الجديدة التى لم تشترك فى الحروب السابقة ولا تحمل ما يحمله من عاصروها من تشنج وحزازات، وهذه الضوابط ستشكل فى النهاية حزمة من الموانع القانونية والسياسية فى وجه الأطماع الإسرائيلية التوسعية؛ أما مستقبل العلاقات الثقافية فينبغى النظر إليه فى ضوء حقيقة مهمة هى أن التأثير الثقافى المصرى فى ثقافة إسرائيل هو المتوقع؛ ولا يعنى ذلك أن نركن إلى الدعة أو نتخلى عن الحذر.

واضح من كلمة الدكتور **أسامة الباز** أنها لم تكن مجرد تعليق على ما جاء فى أعداد (إبداع)، بل كانت إضافة وإثراء، وامتدت إلى آفاق أخرى لم تتسع لها الأعداد الثلاثة، وقد جاءت كلمة الدكتور **مصطفى الفقى** فى هذا الاتجاه ذاته؛ وقد أخذ على الدكتور **أسامة** أنه اهتم فى تحليله بالجوانب التطبيقية على حساب الجوانب النظرية فصرفته التفاصيل عن أمهات المسائل.

وقد بسط الدكتور **مصطفى الفقى** رؤيته انطلاقاً من وجوب التفرقة بين التطبيع الاقتصادى والتطبيع الثقافى من حيث إن التطبيع الثقافى لا يمكن أن يتم بقرار فوقى شأنه شأن التطبيع الاقتصادى، وإنما ينبع من ضمير الشعوب ويخضع لإرادتها الذاتية الحرة، ولايجب أن ننسى أن السلعة الثقافية هى أغلى ما تملكه مصر والعرب ونحن نواجه عملية (تسييس الثقافة). كما لايجب أن ننسى حقيقة أخرى هى أن الصراع الثقافى إذا كان صحيحاً فى جانب منه، فهو باطل من جانب آخر.

وقد وقف الدكتور **مصطفى الفقى** فى قراءته لأعداد (إبداع) عند مفهوم الثقافة، فحذر من الاستسلام لحقيقة التفوق الثقافى العربى فى المنطقة بشكل مطلق، إذ من الممكن أن يكون هذا التفوق ملموساً فى الميدان الثقافى بالمعنى الضيق للمصطلح، أما الثقافة فى بُعدها اليومى المعيش حيث تشتبك مع الواقع ومتغيراته المتجددة باستمرار، فإن الأمر يحتاج إلى كثير من الحذر إلى الحد الذى يكاد فيه المرء يتفهم الدور الإيجابى للفكرة الأصولية فى الحفاظ على الهوية، وهو دور صادر عليه الإرهابيون للأسف حين حرمونا من متعة التمسك به.

وتؤكد مظاهر الصراع فى المنطقة هذه الحقيقة، خاصة حين ننظر إلى ما يجرى ضد إيران الآن ويحاك لإجهاض قواها من مؤامرات إسرائيلية أمريكية.

أما الكاتبة **فريدة النقاش** رئيس تحرير مجلة (أدب ونقد) فقد وقفت عند أعداد (إبداع) مؤكدة أهميتها، ومشيدة بكتيبة المتخصصين فى الدراسات العبرية من الذين ساهموا فى تحرير الأعداد؛ وقدمت فى نهاية كلمتها اقتراحاً لاقى ترحيباً من الجميع بأن تتم الإفادة من جهود هؤلاء العلماء على نحو أفضل فى مراكز البحوث المتخصصة، ومنها (مركز الدراسات الشرقية) الذى لا يكاد يسمع به أحد.

وقد اتفق الأستاذ **ياسين معها** على أهمية أعداد (إبداع) وإن كان ينقصها الإطار المنهجى الذى يتم فيه التعريف بالآخر، كما أنها تفتقر فى رأيه إلى خريطة أو شجرة أنساب فكرية تربط الإنتاج الفكرى الإسرائيلى بالبنية الاجتماعية.

وقد دارت حوارات خصبة حول أهم الأفكار التى طرحها السادة المتحدثون، واستمر الحوار إلى أكثر من ست ساعات، وإذا كان الحاضرون قد اتفقوا على شىء، فهو على أن الثقافة هى آخر القلاع التى يجب أن تظل بمنأى عن التطبيع فى الوقت الراهن.

وفى النهاية اختتم الدكتور **سمير سرحان** الندوة بالإعلان عن إنشاء سلسلة جديدة عن الثقافة الإسرائيلية.

حسن طلب

متابعات

(مسرح)

مسرحان ورجلان

فى الآونة الأخيرة احتضن مسرح مركز الهناجر للفنون، تجارب المبدعين المسرحيين الكبار. من أولئك البعض الذين نضجت خبراتهم المسرحية، وتفتقت عنها العديد من العروض المسرحية المتميزة، وهذا ينطبق على المخرج المسرحى **كرم مطاوع**، والبعض الآخر الذين لهم علاقة وطيدة بالفن التمثيلى، وله خبرة طويلة فى المسرح الأوربى، حيث مثل وأخرج بمسارح باريس **جميل راتب**.

والتساؤل المطروح هو: هل فقدت خشبة مسرح الهناجر اهتمامها بمسرح الشباب وطموحاتهم، لتقدم مسرح الفنانين الكبار؟ أم أن شباب المسرحيين لا يجدون فى خشبة مسرح الهناجر مكانا لهم يقدمون فيه مغامراتهم المسرحية؟

إن محاولة الإجابة عن هذا التساؤل تعود بنا إلى استعراض نوعية العروض المسرحية التى يقدمها هذا المركز، فهو يقدم تارة تجارب هى نتاج «الورش المسرحية» التى تستعين بالخبراء المسرحيين من مختلف المسارح الأوروبية (فرنسا - بولندا - ألمانيا - تركيا) كما حدث فى العامين الماضيين، فيكتشفون قدرات هواة المسرح المصريين من ممثلين ومؤلفين (دراماتورج) ومخرجين وسينوغراف (مهندسى ديكور ومصممى إضاءة وملابس) فيُعيد هؤلاء الشباب صياغة مفرداتهم المسرحية، وتنفتح أمامهم قدرات هائلة للإبداع والابتكار. ويقدم الهناجر تارة أخرى بعض نتاجات الشباب الذين تخرجوا فى هذه الورش واستفاد بعضهم منها استفادة حقيقية، وأخفق البعض فى إمكانية التواصل معها، فلم يبدع جديداً أو توقف عن الإبداع.

ويبدو جليا أن المركز يحاول فى هذه المرحلة التالية الاستفادة من

تجارب المسرحيين المصريين والعرب ، فقدم **لجواد الأسدى** عملين خلال موسمين مسرحيين (٩٣/١٩٩٤-٩٤/١٩٩٥) : «شباك أوفيليا» عن **شكسبير**، «الخادمتان» عن **جينيه**، ثم التجربتين المسرحيتين (ديوان البقر) التى ألفها **أبو العلا السلامونى** من إخراج **كرم مطاوع** ، وشهرزاد **لتوفيق الحكيم** وإخراج **جميل راتب** .

ويحاول الهناجر بهذا أن يساند الفنانين المسرحيين الكبار فى تقديم مشاريعهم الفنية الخاصة ، ويربط بوشائج متينة ما بين حاضر المسرح المصرى ، وإبداعات شبابه ، ووقوفه أمام تجارب أجيال سبقتهم ، لتحدث مواجهة بين الأجيال فى حوار ، تستفيد منه - بلا ريب - الحركة المسرحية المصرية المعاصرة.

تجربة شهرزاد

يقدم الفنان **جميل راتب** تجربته المسرحية لشهرزاد فوق خشبة الهناجر، وهو يطرح أمامنا - من جديد - **توفيق الحكيم** الذى أعجب بمسرحه ، وراقت له فكرة شهرزاد فقدمها فوق مسارح باريس باللغة الفرنسية ، ومثل فيها، واستعان فيها ببعض الممثلين الفرنسيين أثناء وجوده بفرنسا.

وأهمية هذه التجربة أنها تطرح جديدا فى عالم المسرح وفى مفرداته ولغته ، وكذلك تضع أمام المبدع المسرحى إمكانيات هائلة فى القدرة على النفاذ داخل النص المسرحى ومحاولة استقرائه من منظور اكتشافه وتطويعه لخدمة العرض المسرحى، وشهرزاد التى اختارها **جميل راتب**، مادة شيقه للبحث عن دلالات متعددة تمثل تناقضات عجز الإنسان أمام قدره ؛ ففى المسرحية يحيل **الحكيم** ومن بعده المخرج - شخوصه إلى رموز، وكأنه يجردها من أبعادها الإنسانية العامة ، ويحملها دلالات إنسانية ، كل منها تتسم بسمة شخصية إنسانية متفردة . فدلالة العقل يُمثلها شهريار **جميل راتب** ، والعاطفة تمثلها شخصية قمر **عمرو عبد الجليل**، والرغبة الحسية يمثلها العبد **انجلى فرانيك** وهو أخرس أو صامت كما يراه المخرج. أما شهرزاد نفسها **سلوى خطاب** كما يقول المخرج فى برنامج المسرحية المطبوع - فهى جماع (يقصد تجميع وتمحور) لهذه الثلاثية الإنسانية.

والعرض المسرحى الذى يقدمه المخرج يحاول التمسك بهذه الدلالات والرموز ويحافظ - عامة - فى حركة هذه الشخوص فوق الخشبة وإيقاعها على حالتها الدرامية عبر اختفاء هذه الشخصيات وظهورها؛ وكأنها تكمل دورة فلكية لا تتوقف. لكن المشكل الجوهرى لهذا العرض - فى ظنى - أن شخوصه استحالت رموزا ادبية أكثر من كونها قيما إنسانية درامية تتحرك وتتصارع وسرعان ما تتأزم وتتشابك فى مواقف مسرحية تعود لتنفرج أزمتها الداخلية. لقد انتفت عن هذه الشخوص قدرتها فى إحالة القيمة المعنوية «أى ما تحتوى عليه من معنى» إلى نبض درامى يشع ضوءا فينير روح المتفرج قبل عقله.. فعل مسرحى يستثير المتفرج ويستفزه، فيضعه فى قلب الأحداث، ويغدو مشاركا للممثل الذى يمثله فوق الخشبة، ومبتكرا فيستكمل تلك الفجوات الشاغرة وفقا لتفكيره وعقليته ومنطقه الفنى.

فى هذا العرض المسرحى لا نكتشف تلك القدرات الفنية عند الممثل الكبير **جميل راتب**، وهى محاولة متواضعة للغاية فى التناول

الإخراجي، فهذا المشروع الذى كان يهدف إليه مسرح مركز الهناجر لا يتحقق، فنحن لا نستمتع كمتفرجين بمشاهدة هذا الفنان الكبير الذى كان ينبغى أن تخضع الخشبة له فيستحوذ عليها، ويمتلك ناصيتها، فيفجر طاقاته الإبداعية وطاقات ممثليه، ويدخلنا فى عالم من السحر والجمال نحن متعطشون لاقتحامه، كما يحدث فى المسارح الأوروبية التى تحترم فنانيها وتتيح لهم المكان والمناخ الملائمين فيبدعون ويستمتع بابتكاراتهم المشاهدون شريطة أن تكون هذه التجارب ناضجة متكاملة تضيف إلى الحركة المسرحية لتثريها، لا لتعود بها ثانية إلى الساكن والراكد.

ديوان البقر

تأتي أهمية هذه التجربة من محورين: يحاول المحور الأول الاستفادة من خبرة المخرج **كرم مطاوع** وأستاذيته كي يستفيد منه جيل من الشباب المسرحيين لتطويع مفردات لغتهم االمسرحية وصقل مواهبهم . أما المحور الثانى فهو أن ينصبّ هذا كله فى تجربة مسرحية تختبر قدراتهم ومهاراتهم التى تنصهر داخل بوتقة التدريب ووهج الابتكار وطزاجة الإبداع الذى يتواصل بين الأستاذ وتلامذته ، بين المصلح المسرحي ومريديه . كان هذا هو الهدف الرئيسى المخطط له من ورشة **كرم مطاوع** بمسرح الهناجر، ورغم أن المخرج الكبير ـ كما يقول فى كلمة البرنامج المطبوع ـ كان يسعى إلى تحقيق «أكثر من هدف وراء هذا التجربة ، محاولة لاقتحام شكل جديد لمسرح اليوم الذى «نتهمه» بالتخلف عن إيقاع العصر ! وتحقيق مطمح للشباب بانصهاره فى بوتقة ورشة عمل فنية على أسس عملية، وليس استجابة لمنطق (إعطاء فرص للشباب) الذى لو طبّق عشوائياً أو عاطفياً، نكون قد ضللناهم فى متاهة التجريب دونما أسس علمية حقيقية».. رغم ذلك، نرى أن تجربة (ديوان البقر) ربما ركزت تركيزاً مكثفاً على إخراج عمل مسرحي يشترك فيه بعض الفنانين الذين لهم باع طويل فى التمثيل من أمثال: **عبدالرحمن ابوزهرة وعايدة فهمي واحمد حلاوة**، وبعض الشباب الذين أثبتوا وجودهم مثل **ماجد الكدواني وعاصم نجاتي**، وبقدر متواضع ناهد رشدى، وربما يكون هذا «الانصهار فى بوتقة الورشة» قد تحقق بقدر ما مع مجموعة الشباب التى مثّلت مجموعة الشعب وعددهم عشرون فردا، لكن ذلك جعل العمل فى محصلته النهائية يغدو ثمرة لجهود مخرج مسرحي يتناول عرضا مسرحيا أكثر من كونه حصيلة «لورشة إبداعية مسرحية» استفاد منها شباب الممثلين استفادة حقيقية من تجربة فنان مسرحى كبير مثل **كرم مطاوع** وخبرته الطويلة؛ كما استفاد شباب المسرحيين من قبل من ورش مسرحية مماثلة.

ما بين الستينيات والتسعينيات

إن لغة المخرج **كرم مطاوع** ومفرداتها المسرحية، هى لغة واضحة تستقى من الكلمة مصدرها الأول، وتستلهم منها الصياغة والشكل، والمخرج **مطاوع** هو واحد من أصحاب أهم التجارب المسرحية فى المسرح المصرى بالستينيات: (الفرافير)، التى اعتبرت ثورة مسرحية فى الشكل والمضمون، وكذلك أعماله الإخراجية التى قدمها لشاعرنا المسرحى الراحل

عبدالرحمن الشرقاوى (الفتى مهران) وثار الله التى لم تر النور فوق الخشبة، وأعمال **ميخائيل رومان** وغيرها؛ كلها علامات هامة فى مسرحنا تناولت فى أطروحاتها الفكرية الكثير من قضايانا، وأبدعت صيغا وأشكالا مسرحية جديدة نبعت من سينوغرافية العرض المسرحى والأسلوب الجديد فى أداء الممثل وحركته وتشكيلاته. لكن الكلمة كانت ولاتزال هى الباعث والرسالة لمخرجنا منذ الستينيات وحتى التسعينيات فى إلهاماته وإبداعاته، دائما ما يدور فى فلكها ويقع فى أسرها.

نكتشف عند **كرم مطاوع** فى مسرحيته الجديدة (ديوان البقر) شوقا لسحر الكلمة، وعطشا لتحليلها والبحث عن معادلها البصرى، فتستحيل علامات ورموزا ورسائل، تذكرنا بأسلوب المخرج ذاته منذ أكثر من ربع قرن. فهو يحاول فى مسرحيته الأخيرة البحث عن انعكاسات لمضامين الكلمات فى حركة الممثلين المتسمة بديناميكيتها أحيانا؛ وثباتها أحيانا أخرى، وعدم استقرار حركتها أحيانا كثيرة.

ومن خلال تشكيل الفراغ المسرحى لخشبة مسرح الهناجر وتعصير الأحداث التراثية، يخلق تشكيلات مسرحية باهرة للممثلين والمجاميع تعكس الحدث المسرحى وتطرحه داخل العديد من الأشكال الحركية والإيقاعية المستلهمة جانبى الخشبة لنظارتين، تشاهد كل منهما الخشبة من زاوية عكسية، فترى جوانب الحقيقة ونسبيتها.

الكلمة وأسْرها

النص المسرحى للمؤلف **أبو العلا السلامونى** الذى يعد واحدا من كتابنا المسرحيين الموهوبين فى الآونة الأخيرة والذين خلفوا الجيل السابق من الكُتاب المسرحيين: **نعمان عاشور - يوسف إدريس - ألفريد فرج - سعد الدين وهبة - على سالم**؛ يستفيد **السلامونى** فى نصه المسرحى استفادة واضحة من «الحكاية التراثية التى وردت فى كتاب الأغانى **للأصفهانى** من أكثر من ألف سنة»؛ ويتساءل الكاتب: «أليست تنطبق هذه الحكاية تماما على ما يحدث لنا الآن من قبل جماعات التطرف والتخلف والجهالة التى تحاول أن تلغى عقولنا وتغسل رؤوسنا وتجعل منا قطعانا من أبقار تتدلى ألسنتها لتلعق أنوفها اتقاء لنار جهنم وعذاب القبر بفعل مقولات ظاهرها الرحمة وباطنها العذاب ؟!»

والإجابة عن تساؤل الكاتب المسرحى هى مسرحيته المعروضة «ديوان البقر»، فهو يحاول من خلالها الولوج فى التاريخ والتراث للبحث عن معادل فكرى لما يحدث الآن فى مصر على أيدى جماعات التطرف.

وتتخذ الإجابة مستويات عدة: يتمثل المستوى الأول فى السلطة: الملك - **احمد حلاوة**، الوزير - **عاصم نجاتى**، والمستوى الثانى هو الشعب: مجموعة الشعب ومن بينهم الغازية نعناعة - **عايدة فهمى**، والمستوى الثالث: هى الجماعة المتخفية وراء قناع «الدروشة» ممثلة جماعة التطرف وهى: **محمود - عبدالرحمن ابوزهرة، ومولود - ماجد الكدوانى**.

والفكرة الجوهرية للنص هى أن السلطة تتآمر مع الدراويش (الجماعات المتطرفة فى المسرحية) ضد الشعب، وكأن هذا التآمر أو التعاون المشترك فى الأهداف يتم عندما تقوم السلطة بتسليم مقاليد الحكم للجماعة المتطرفة، وهى

محاولة المؤلف في الكشف عن الدور التآمري الذي تلعبه السلطة مع الجماعات المتطرفة للقضاء على الوعي الشعبي والتنوير، وهذه الفكرة الأساسية تسير بين جنبات المشاهد المسرحية الخمسة للعرض المسرحي؛ وهي فكرة تحمل دعوى تقدمية واعية، إنْ وقفَت فوق أرض صلبة تسمح لها بالتبرير والدفاع عن منطقها. لكنَّ السلطة التي يمثلها منذ بداية المسرحية الملك (أحمد حلاوة)؛ سلطة كاريكاتورية لشخصية ورقية لا قوام لها، وليس بقدرتها الدفاع عن نفسها ومصالحها ولا بإمكانها الوقوف في مواجهة الرياح العاتية التي تدمرها وتخلع الملك عن عرشه. ففي العمل المسرحي الناضج دائما ما يقوم الصراع للأحداث على قوتين متنازعتين تشتركان في درجة القوة إلى أن ينتهي هذا الصراع بانتصار إحداهما على الأخرى، وهو مالانراه في المسرحية - على مستوى النص التقليدي المؤلف «ديوان البقر» . وهذه - في ظني - السقطة الأساسية للمسرحية. فالقوى المتصارعة (السلطة - الشعب - الدراويش (الجماعات المتطرفة) - قوى التنوير) ليست متزامنة أو متوازية في حجم قوتها لترسم الصراع وتشكل أحداثه.

جموع الشعب بقر

تتكرر تيمة البقر، والشعب البقر منذ اللوحة الأولى، وهم جالسون يشاهدون الغازية نعناعة ترقص لهم وتغني، إلى دخول حمود وتابعه مولود لتغييب الشعب أكثر وأكثر، بكل الوسائل المتاحة وغير المتاحة، وهو يتعامل مع جماعات الشعب «كقطعان من ابقار» على حد تعبير حمود في المسرحية: إنهم ليسوا مسخوطين.. لكني أزعم أنهم ابقار». وتقام عليهم تجربة حمود ودعوته وهي «أن يلعقوا أرنبة الأنف كل بطرف لسانه. وإذا فعل فلن يدخل أحد نارا أو يتعذب!»، ويصدق الشعب المغيب. والتعامل مع شعب بهذا المفهوم - في ظني - مستسلم ومذعن منذ البداية ، إنما يضعف من القضية الفكرية المطروحة التي كان يمكن أن يتناولها العمل، لأن الفكر الضالع في الغيبوبة والأساطير والسائر كالأبقار، يفقد القدرة على الكلام، لأن السنة الشعب طالت عن حدودها، وخرجت، ولم تعد بقادرة على العودة إلى مكانها، كل هذا يخرس الشعب الذي لم يتكلم منذ بداية العمل المسرحي وحتى نهايته، لم يتحرر من قبضة أسر التغييب ولا من «تبقيره»، كل الشعب بلا استثناء وكأنه قد انعدمت شخصية واحدة للرفض؛ حتى انهم جميعا لا يفعلون شيئا عندما تصرخ فيهم نورهان في خطابها المباشر في اللوحة الرابعة، وتستجديهم بأن يفيقوا من نومتهم، وتبقى بجوار الشعب حتى النهاية، بعد أن تتخلى عن الملك الذي يسلم بدوره السلطة إلى الدرويش حمود الذي يهبها بالتالي إلى تابعه الساذج المأمون مولود. وتنوب الكلمات عن الفعل. تقول نورهان:

- العالم يقفز للآفاق، وانتم سوف تظلون دوابا تلعق دود الأرض. العالم يتغنى يبتهج بما وهب الله وسخره للإنسان وانتم مشغولون بقضايا العورة وعذاب القبر.. واأسفاه يامن قضيتم عمرا يصل إلى خمسة قرون تحت جهالات الحكم المعصوم.. والآن تعودون وتعتقدون بأن العود حميد ومجيد..... واأسفاه على خمسة قرون ضاعت منكم وقرون اخرى

ستضيع.. واأسفاه على العصر الضائع والعصر الآتي المنكود»..

إن هذا الخطاب المباشر افسد العمل المسرحي وأوقعه في براثن الخطابة التي تذكرنا بفقرات مسرحية كانت تلقى في مسرحيات المسرح المصري في الستينيات؛ عندما كانت الكلمة تستحيل شعارا ينوب عن الفعل والحدث، تغدو خطبة عصماء تخاطب النظارة، لتستثير فيهم تعطشهم لحلو الكلمات المسموعة، والمسجوعة.

الرؤية الإخراجية

لقد استطاع المخرج **كرم مطاوع** بذكائه وفطنته الفنية أن يستعير من لغته البصرية أجمل مافيها على مستوى التشكيل لفضاء خشبة المسرح وحركة الممثلين وتشكيلات المجاميع، استطاع أن يخلق إيقاعا مسرحيا حسيا من هذه التشكيلات بمعونة **وليد عوني**، لقد استطاع **كرم مطاوع** أن يجذب عيني المتفرج وينسيه الخطاب المباشر والمادة الدرامية المستندة إليه. نجح المخرج في تحريكه للممثلين واستخدامه جانبي خشبة المسرح المتواجهين، بل لقد خلق استجابة جماهيرية لما يطرح فوق الخشبة. ووفق كذلك في توجيه تعليماته لممثله الكبير الفنان **عبد الرحمن ابو زهرة** الذى لعب دوره بحضور واقتدار، فأحال حوار الكلمات إلى نبضات حية، جذبت المتفرج إليه. واستطاع بجواره الممثل الموهوب الشاب **ماجد الكدواني** أن يضفي من موهبته الكوميدية وقدرته ورشاقة حركته وأدائه التلقائي قدْرا من الصدق والوهج الفني. أما **احمد حلاوة** فقد تميز تميزا واضحا في دور الملك، ليثبت لنا من جديد أنه ممثل موهوب لم يكتشف المخرجون كل مواهبه وقدراته التمثيلية بعد. أما **عايدة فهمي** فقد جاء دورها اختبارا لملكاتها في الغناء والرقص والأداء المسرحي، فوفقتْ أحيانا عندما تخلصت من الأداء الإذاعي، ووقعتْ في براثن الكلمات الرنانة أحيانا أخرى عندما استسلمت لرنينها. الممثلة **ناهد رشدى** موهبة تلفيزيونية، لكنها فوق خشبة المسرح في حاجة إلى كثير من التدريبات الصوتية والحركية والتمكن من مراقبة جسدها بالقدر الفني واللازم، وهو الذى لم يستطع المخرج بأستاذيته تلقينه إياها. ولم تكنْ المادة المسرحية بكافية لتلقى الضوء على موهبة الممثل الشاب **عاصم نجاتي**. ويحسب هذا العمل لصالح **محمود مبروك** مهندس الديكور والملابس، فقد وفق كثيرا في اختيار عناصر ديكوره الرئيسي، في تلك الألواح الزجاجية التي تستحيل مرة إلى مرايا، وإلى سواتر مرة أخرى وقضبان سجن مرة ثالثة، أو إلى أشكال تجريدية تتجسد بإنارتها الخافتة في الظلام، لتمنح المتفرج حرية الرؤية والتفسير.

أما اغاني **خالد النشوقاتي** وألحان **جمال سلامة**، فلم تضف الكثير إلى العمل المسرحي، بل تاهت داخل نسيج لوحاته، ولم تكن خطوة درامية تتقدم به إلى الأمام.

لقد استطاع **كرم مطاوع** أن يحيل نص **أبو العلا السلاموني** إلى نبض حي رائع، وجاءت بعض المشاهد المسرحية متفوقة تفوقا كبيرا ملحوظا كمشهد المرايا (اللوحة الثانية - حجرة نوم الملك في ليلة زفافه على نورهان)، وتنطبق الملاحظة نفسها على اللوحة الأخيرة التي تخترق فيها نعناعة ونورهان والوزير الحاجز البشرى ليدخلوا

مكان الاحتراق وفقا للحكم الذى أطلقه حمود (رمز الجماعات المتطرفة) ونفذه الملك عميل الجماعات، ليدخل الشعب معهم فى اتون الحريق وكأن الاحتراق هو احتراق جماعى لنا.

ومع ملاحظاتى حول النص المسرحى، إلا أن هذا العمل أثبت شاعرية حوار مؤلف كبير مثل (**أبو العلا السلامونى**) الذى ينقصه - فى ظنى - قدر من الفكر المعرفى والوعى بالقضايا الفكرية لتشكيلها مسرحيا وليس اعتمادا على الكلمات، بل فى أن تغدو هذه الكلمات نفسها أفعالا درامية / مسرحية حية، وليس حوارا ممشوقا فقط، يُطرب الآذان ويدغدغ العقل.

إن **كرم مطاوع** مكسب كبير للمسرح المصرى، وأن يمنح مركز الهناجر للفنون مسرحه لهذا المخرج الكبير، فهو شىء محمود، ومطلوب تكراره مع كبار مخرجينا المصريين، لكن هذا المطلب الشرعى يحتاج - فى ظنى - إلى تعديل صغير: هو أن يتولى هؤلاء المخرجون الكبار تثقيف ممثلينا ومخرجينا الشباب فنيا؛ فى ورشهم بالهناجر، وأن يثابروا على تعليمهم، فيأخذون عنهم ما يحتاجونه ، ويختلفون معهم فى الإطار الذى نرتضيه فى حدود «الورشة» بين هذا الفنان الكبير وأقرانه وبين أجيال شبابية أخرى، هى فى أمس الحاجة للمعرفة المسرحية والخبرة العلمية.

هناء عبد الفتاح



متابعات
سينما

المهرجان القومى الأول للسينما المصرية

تعانى السينما المصرية فى السنوات الأخيرة من مشاكل كثيرة ومتنوعة، انتهت بتناقص عدد الأفلام الروائية المنتجه سنوياً بشكل مخيف يهدد هذا الفن الجميل، - وهذه الصناعة المصرية الراسخة ذات العمرالطويل - كما يصيب فى مقتل كل العاملين فى هذه التجارة التى كانت مربحة يوما ما. ولم يسلم الفيلم التسجيلى المصرى - الذى كان يحصد الجوائز فى مهرجانات السينما التسجيلية بدول العالم المختلفة - من المصير نفسه. فأصبحت الأفلام التسجيلية المنتجة سنويا لاتزيد عن عدد اصابع اليدين.ولكن والحق يقال فى دولة

جائزة المهرجان - الطائر المجنح

أصبح شغلها الشاغل عقد الندوات والمؤتمرات العربية والدولية! عقدت أكثر من ندوة لمناقشة مشاكل السينما المصرية التى تكاد تكون معروفة من سنوات طويلة، والنتيجة لا شىء فى ظل سياسة ثقافية غامضة غير واضحة المعالم، تخشى الإجابة الحاسمة على سؤال رئيسى: هل الثقافة خدمة أم سلعة؟

ويأتى المهرجان القومى الأول للسينما المصرية الروائية والتسجيلية (٣٠ إبريل - ٨ مايو ١٩٩٥) ليجدد الأمل فى اهتمام الدولة والمسئولين عن الثقافة بفن السينما. حيث قام صندوق التنمية الثقافية التابع لوزارة الثقافة بإعداد وتنظيم هذا المهرجان

الذى ضم للمرة الأولى الأفلام التسجيلية مع الأفلام الروائية بهدف إلقاء الضوء على الفيلم التسجيلى وصناعه.

بدأ المهرجان بحفل الافتتاح على المسرح الكبير بدار الأوبرا حيث قدم المخرج السينمائى **محمد خان** - الذى قام بإخراج حفلى الافتتاح والختام - تحية من فن الموسيقى والغناء إلى فن السينما بعنوان «ياسارق من عينى النوم» من خلال العرض المسرحي فقدم رقصتين الأولى رقصة الفالس الشهيرة بمصاحبة موسيقى أنا قلبى دليلى والثانية من النوع الحديث بمصاحبة موسيقى «معانا ريال» لأنور وجدى وفيروز، وعرض لمشاهد سينمائية تحكى تاريخ السينما المصرية من فيلم «الوردة البيضاء» حتى فيلم «آيس كريم فى جليم» وبانوراما عن تطور الإنتاج الروائى منذ نشأة السينما المصرية تتضمن سنة الإنتاج وعدد الأفلام الروائية المنتجة والتى ظهر من خلالها تقلص إنتاج الأفلام الروائية فى السنوات

ملصق المهرجان

الأخيرة بشكل ملحوظ، فضلاً عن عرض صور وتاريخ المكرمين هذا العام من فنانى السينما من خلال شاشة العرض وكلمة لكل منهم وهم المخرج التسجيلى **هاشم النحاس** والفنان القدير **محمد توفيق** ثم المخرج الكبير **صلاح ابوسيف** وأخيرا سيدة الشاشة العربية **فاتن حمامة**، وبعد ذلك قام السيد وزير الثقافة **فاروق حسنى** والسيد **سمير غريب** رئيس المهرجان ومدير صندوق التنمية الثقافية بمصافحة المكرمين وبعد الاستراحة تم عرض فيلم «الضحايا» إنتاج ١٩٣٢ بطولة بهيجة حافظ والذى قام صندوق التنمية الثقافية بترميمه بواسطة الخبراء ضمن خطة تشمل عددا من الأفلام المصرية القديمة الرائدة.

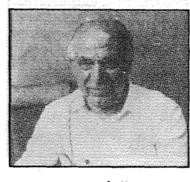
اشترك فى مسابقة الأفلام الروائية من إنتاج ١٩٩٤ خمسة عشر فيلما هى «يوم حار جدًا» للمخرج **محمد خان**، الإرهابى - **نادر جلال**، مصيدة الذئاب - **إسماعيل جمال**، خلطبيطة - **مدحت السباعى**، ياتحب ياتقب - **عبداللطيف زكى**، الراية حمرا - أشرف فهمى، المهاجر - **يوسف شاهين**، لحم رخيص - **إيناس الدغيدى**، الطريق إلى إيلات - **إنعام محمد على**، ليلة ساخنة - **عاطف الطيب**، قليل من الحب كثير من العنف - **رافت الميهى**، سارق الفرح - **داود عبد السيد**، البحر بيضحك ليه - **محمد كامل**



محمد توفيق



فاتن حمامة



صلاح ابو سيف

القليوبى، الهروب إلى القمة - **عادل الأعصر**، الناجون من النار - **على عبد الخالق**.

وكانت لجنه التحكيم برئاسة الكاتب المعروف **رجاء النقاش** كما نظمت إدارة المهرجان عقب مشاهدة كل فيلم ندوة للنقاد والصحفيين والجمهور يديرها أحد نقاد السينما وبحضور بعض المشاركين فى الفيلم، وكان الإقبال كبيرا من قبل كما اشترك فى مسابقة الأفلام التسجيلية سبعة عشر فيلما تسجيليا والأفلام الروائية القصيرة خمسة عشر فيلما وأفلام للرسوم المتحركة ستة أفلام. وكانت لجنة التحكيم برئاسة المخرج التسجيلى الكبير **عبد القادر التلمسانى**.

أصدر المهرجان ستة كتب، أربعة عن المكرمين، الأول عن **صلاح ابوسيف** تأليف **خميس خياطى**، والثانى كتاب **سمير فريد** عن **فاتن حمامة**، والثالث كتاب **خيرية البشلاوى** عن **هاشم النحاس**، وأخيرا كتاب **الهامى حسن** و**عبد الله احمد عبدالله** عن الفنان **محمد توفيق** بالإضافة

إلى الكتالوج الشامل عن المهرجان وكتاب عن تاريخ السينما المصرية تأليف **الهامى حسن**.

شارك عدد كبير من النجوم فى حفل الافتتاح والختام بحضور النقاد والصحفيين والمهتمين بفن السينما، وكذلك فى الندوات التى عقدت عقب الأفلام. وانتهى

المهرجان بحفل الختام الذى كان متواضعاً بالنسبة لحفل الافتتاح وتضمن توزيع الجوائز على الفائزين، وكانت نتيجة مسابقة الأفلام الروائية كالآتى: جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفنانة **لبلبة** عن ليلة ساخنة، جائزة أحسن ممثل دور أول للفنان **عادل إمام** عن «الإرهابى.» جائزه أحسن ممثلة دور أول للفنانة **ليلى علوى** عن «قليل من الحب..»، جائزة أحسن ممثلة دور ثان **عبلة كامل** عن سارق الفرح»، جائزة أحسن ممثل دور ثان **احمد راتب** عن «الإرهابى» أحسن سيناريو رأفت الميهى عن «قليل من الحب..» أحسن مخرج **يوسف شاهين** عن «المهاجر»، أحسن تصوير **رمسيس مرزوق** عن «المهاجر»، أحسن ديكور **انسى ابوسيف** عن «سارق الفرح» أحسن مونتاج **احمد متولى** عن «ليلة ساخنة»، جائزه الإنتاج الأولى «قليل من الحب..» الإنتاج الثانى لفيلم «الإرهابى». جائزة العمل الأول **كامل القليوبى** عن «البحر بيضحك ليه»



هاشم النحاس



خالد عزت

كما فازفى مسابقة الأفلام التسجيلية كل من **خالد عبدالعليم** عن فيلم «صباح الخير» رسوم متحركة **وسماح جابر** عن «تحول ليكون» رسوم متحركة **ورحاب عادل** عن «هكذا يترو» رسوم متحركة **وإيهاب صالح** عن «خطاف البحر» روائى قصير، **وهانى خليفة** عن «عربة السيدات» روائى قصير، **وخالد عزت** عن «أبيقورى الجسد والروح»، **وسامح بهلول** عن «رمى الحمول» **ونادر ممدوح هلال** عن «قاهرة المعز» تسجيلى.

كما أقامت إدارة المهرجان ندوة لكل من المكرمين بالمسرح الصغير بدار الأوبرا.

تبقى عدة ملاحظات على المهرجان وأفلامه أهمها أن جوائز لجنة تحكيم الأفلام الروائية جانبها الصواب فى أكثر من موضع فلم يكن تقييم العمل الفنى أو الأداء هو المحك للفوز بالجائزة قدر ما كان الاختيار مرتبطاً بالظروف السياسية والاجتماعية السائدة فى المجتمع وهذا أمر غريب وغير مفهوم، فعلى سبيل المثال.. **عادل إمام** لم يكن دوره فى «الإرهابى» أفضل الأدوار الأولى فى أفلام المسابقة، وتستطيع رئاسة الجمهورية أو وزارة الثقافة أو وزارة الداخلية تقدير جهود الفنان **عادل إمام** ومواقفه الشجاعة من قضاياالإرهاب ولكن فى مهرجان يحكمه معيار الفن كان يجب تجنب مثل هذا الأختيار كذلك لم يفز فيلم «الطريق إلى ايلات» بأى جائزة من أى نوع رغم الجهد الكبير المبذول فى إنتاج وإخراج الفيلم ومناطق التميز المختلفة به.. السيناريو والحوار والتمثيل والتصوير.

فى هذا العام اختار صندوق التنمية الثقافية المنظم للمهرجان إدماج مهرجانى الأفلام الروائية والتسجيلية فى مهرجان واحد يهدف إلقاء الضوء على الفيلم التسجيلى وصناعه، ولكن اختيار توقيت عرض الأفلام التسجيلية فى حفلة الثانية عشر ظهراً لم يحقق الهدف حيث قلة عدد المشاهدين لانشغال المتفرجين بأعمالهم فى هذه الفترة، وكان الأوفق عرض الأفلام التسجيلية قبل عرض الأفلام الروائية مباشرة لتتسع قاعدة المشاهدة بالنسبة لها وهو الهدف المطلوب.

أتاح لنا المهرجان مشاهدة ما يمكن أن يكون أسوأ فيلم فى تاريخ السينما المصرية وهو فيلم «الناجون من النار» إخراج **على عبد الخالق** وإنتاج **عادل حسنى** حيث لايرقى لمستوى مسرحية تمثل على خشبة مسرح مدرسة إعدادية للتوجيه والإرشاد، وهو إساءة لجهاز الشرطة المصرى وتمييع لتوجهات الجماعات الدينية وامتهان لعقل المتفرج ويمثل فى مجمله صفعة على وجه السينما المصرية التى تعانى أند ر.

كذلك أتاح لنا المهرجان أن نشاهد ـ للمرة الثانية ـ فيلم «المهاجر» بعد أن حكمت المحكمة بعرضه فى دور العرض وهو الفيلم الذى أثار ضجة كبرى واختلف حوله الكثيرون.

من أفضل أفلام المهرجان «سارق الفرح» وهو لوحة فنية جميلة فى حب مصر وشعبها الأصيل، فموضوعه عن حياة المهمشين من ساكنى المناطق العشوائية الذين يمتهنون مهناً بسيطة كالقرداتى، أو ممنوعة كالنشل والدعارة فقد صور الفيلم أحلامهم البسيطة وآمالهم وإحباطاتهم فى مجتمع لفظهم خارجه، فلم يعترف بهم أو بمشاعرهم أو بحقهم فى الوجود الإنسانى. وكان عيب الفيلم الوحيد الأغانى الفردية لماجد المصرى ولوسى فلم يكن لها ضرورة فنية أو درامية.

كما كان من أهم الأفلام التسجيلية الفائزة فيلم «عربة السيدات» للمخرج هانى خليفة وهو عن شاب مراهق حائر بين الحب العذرى العفيف لطالبة من عمره تركب معه «المترو» يومياً أثناء الذهاب للمدرسة، وممارسة الجنس مع امرأة بغى مع زملائه. كذلك



للقطه من سارق الفرح
(إحدى افلام المهرجان)

امتعنا الفيلم التسجيلى «أبيقورى الجسد والروح» للمخرج خالد عزت، وعاب الفيلم شريط الصوت المصاحب حول اللذة والألم والجنس والحياة نظراً لأن السينما صورة أولاً وثانياً وثالثاً. كذلك من أفلام الرسوم المتحركة الجميلة فيلم «صباح الخير» لخالد عبدالعليم عن أثر دخول التكنولوجيا (التليفزيون والفيديو) فى القرية المصرية وأثر ذلك على اهتمام الفلاح بأرضه.

وفى النهاية لابد من الإشادة بالفنانة عبلة كامل على دورها فى تمثيل شخصية المرأة البغى فى فيلم «سارق الفرح» حيث الأداء الطبيعى الناعم للشخصية مع الابتعاد عن المشاهد الجنسية الفجة فقدمت لنا أسلوباً جديداً فى الأداء على المشاهد المصرى. أيضاً الإشادة بمنتج ومؤلف ومخرج فيلم «لحم رخيص» لتناوله قضية جريئة ومهينة لنا فى المجتمع المصرى باكمله وهى زواج الفتيات الصغيرات أو بيعهن للأخوة العرب كبار السن راغبى المتعة.

وتبقى الإشادة بالجهد الكبير الذى بذل لكى يخرج هذا المهرجان إلى النور فى ظروف سيئة تمر بها صناعة السينما المصرية والفن السينمائى المصرى، سفير مصر فوق العادة لدى الدول العربية.

أحمد فهمى

أحمد مرسى

مقهى الشعراء النيويوريكيين*

أين كنّا؟ نحن فى المقهى، مقهى الشعراء، مقهى الشعراء النيويوريكيين، بيت التقليد الذى ليس لديه بيت غير اذنك. بيت الفن الذى كان بلا مأوى منذ طرد افلاطون الشعراء من الجمهورية، حتى الآن..

مرحباً بك داخل الانفجار! هنا حيث ترى بالفعل الشىء نفسه (حيث توجد كلّ الأفكار - د. ويليامز) تتفجرّ ثم تشاهد النثار المتفجرة تتفجّر. تلك هى مدى سرعة تحوّل الشعر إلى قوة دوّارة فى اطّراد أيام وطننا، فى أواخر الألفية الثانية.

«ساعدنى/ أستطيع أن أرى، كما تقول علبة تبرعات القسّ بدرو بييترى. إن هذا الكتاب يتجاسر بإعلان الشىء الواضح - أنّ «الراب» Rap شعر - وأن جوهره المنطوق أساسى لذيوع الشعر.. الراب».

يتقلّد مكانه، بصوت مرتفع، بوصفه شكلا شعريا جديدا، بجذور عتيقة. الهيب هوب خط مباشر ثقافى للتقليد الشخصى. الكلمات تشيع! لقد وجد الشعر طريقة لكى يحفر عبر الشمع الذى تراكم خلال عقود! إن الشعر لم يعد قطعة فى متحف غبار. الشعر حىّ، الشعر مُجاز.

تلك فقرات من «مُفتتح» بوب هولمان لأنثولوجيا (« بصوت مرتفع».. أصوات من مقهى الشعراء النيويوريكيين..)(١).

فمن هم شعراء هذا المقهى النيويوركى - البورتوريكى؟ وما هى قصة هذا المقهى الذى يحاول بعض النقاد أن ينسبوا له حركة شعرية جديدة، قد تكون حقّقت ذيوعاً شعبياً للشعراء أو بالأحرى لشكل معيّن من الشعر، إلاّ انها لم تكرّس حتى الآن باعتبارها مدرسة شعرية شرعية.

يبقى السؤال الهام من ذا الذى يعبأ بالشرعية فى الفن إذا توافرت له عناصر الصدق والجدّة والأصالة.

فهل تتوافر هذه العناصر فى شعراء المقهى النيويوريكى؟

* Nuyorican (النيويوركى - البورتوريكى)، وهم مواليد نيويورك الذين ينحدرون من اصول بورتوريكية، وقد كانت لغتهم الأسبانية مختلفة (اسبانية إنجليزية)، وكانت طريقة ملبسهم مختلفة. وكانوا اشخاصاً لاينتمون إلى بلد (مثل معظم الشعراء الأمريكيين) حتى اصبح المقهى وطنهم.
ميجيل الجارين

يستهل ميجيل الجارين تقديمه لأنثولوجيا «بصوت مرتفع»، التى شارك بوب هولمان فى تحريرها، بقوله.. منذ عدة سنوات مضت، قطع شاعران وعداً لأحدهما الآخر، وكان الوعد بسيطا بصورة خادعة. فقد وعد شاعر الآخر انه سيعود فى اليوم التالى بقصيدة ستحدّد بالتفصيل ما الذى يجب أن يُفعل عندما يموت.

أريد مرة واحدة قبل أن
أموت
أن أصعد فوق سماء
عمارة سكنية
لأحلم بكل ما يخالج
نفسى حتى أبكى
عندئذ أنثر رمادى عبر
الحىّ الشرقى السفلى

وقد حدث أن ميجيل بينيرو توفى يوم ١٧ يونية ١٩٨٨. وكنا قد نظمنا جولة قراءة فى الجنوب الغربى، وأجريت الترتيبات، وكان جميع أصدقائنا الشيكانو مستعدّين للاحتفاء بنا بالطعام والشراب.

لكن ميكى لم يات إلى البيت فى تلك الليلة. وكان ميكى ينتمى للشوارع، على أسمنت وأسفلت نيويورك، ولم تكن اختفاءاته نادرة. كانت هى أسلوبه التشغيلى. كانت الشوارع هى المكان الذى يأنس له: وفى ساعة مبكرة من الصباح جاءتنى مكالمة تليفونية: ميكى لم يكن يعربِد ولم ينغمس فى انفلاتاته ولكنه سقط مريضاً وادخل مستشفى سان ڤينسنت. كان تحرّكى نحو المستشفى آليا ومحموماً ومندفعاً. وكان علىّ أن ابحث عن رجلى الرقيق الوحيد الذى كان ظلىّ وملاكى معاً.

ثم يحكى الجارين انه قررّ تأجيل الجولة الشعرية التى كان من المقرر أن يقوم بها مع صديقه الشاعر المريض حتى يستعيد عافيته. ولكن بينيرو أصرّ على أن يغادر الجارين نيويورك.. هذه آخر جولاتنا، ويجب أن نفى بكلّ وعودنا، سأكون هنا عندما تعود، وعلى أية حال، انت تعرف ما الذى تحتاج أن تفعله إذا متّ. ويقول الجارين إنه كان بالفعل يعرف ما الذى يجب أن يفعله ولكنه لم يكن يتخيلّ انه سيفعل ذلك حقيقة.

ورحل الجارين لينفذّ برنامج القراءات الشعرية فى أرض الشيكانو المقدسة شبه القاحلة فى مواعيدها المقررة، برغم افتقاد صديقه ميكى. وفى يوم ١٧ يونية أعلنت وفاته. وقد حمل النبأ إليه أخوه فى مكالمة تليفونية من نيويورك. وقد شعر بالرغبة فى العودة إلى نيويورك فى الحال ولكنه أدرك أن ميكى أمره بأن يكمل الجولة، فغادر البوكيرك إلى تاوس فلا ينبغى الاستهانة بوصية شاعر يحتضر. وبعد أن قدّم عرضه الشعرى فى تاوس، ترك المسرح وعاد إلى البوكيرك، وفى الطريق قال لنفسه «ينبغى أن أدرس تعليماتى قبل أن أصل إلى نيويورك». وأخذت «لازمة» القصيدة القوية المألوفة الآن تعاودنى وقد أنعشتنى وأفزعتنى فى وقت واحد. إن وصية ميكى الحيّة تسكن الآن أفعاله:

لذا دعنى أنشد أغنيتى
الليلة
دعنى أشعر أنى بعيد عن
الأنظار
ودع كلّ العيون تكون
جافة

عندما ينثرون رمادي عبر الحيّ الشرقي السفلي

كانت تلك هي مهمتي وعندما وصلت إلى نيويورك، توجهت في الحال إلى دار وولنسكي الجنائزية حيث كان يرقد شاعر عظيم. وادركت أني سوف أدير المراسم الخاصة بشاعر نيويوريكي، وكان ذلك يعني أن أعلن: أريد موسيقيين، أريد عازفي طبول، وأدعو جميع الشعراء أن يأتوا مستعدين لكي يقرءوا ويؤدوا الشهادة بلغة معمّقة عن حياة عيشت مثل سوناتا مداها العمر. وكنت أدرك أنه ينبغي أن أنَفّذ القصيدة، وكنت أعرف أن الوسط بأكمله سوف يساعدني في انتزاع القصيدة من الصفحة.

وفي تلك الليلة شارك **اميري بركه، وبدرو بييتري، وخوزيه - أنچيل فيجوروا، ونانسي مركادو، وإيدي فيجوروا، وخوليو دالمو، وامينة بركه، ولويس جوزمان** وكثيرون غيرهم من الكتاب والموسيقيين والأصدقاء الآخرين ليحتفلوا بوفاة رجل خلّف وراءه تراثاً من الشعر والأعمال المسرحية.

عندما يموت شاعر، يتأثر الوسط بأكمله، مكان الحّي الشرقي السفلي يغصّ باليأس والحزن والإدراك الحاد بالوحشة الآتية. وكنا جميعاً ندرك أننا لن نرى بعد الآن **ميكي** في شوارع الحي الشرقي السفلي وهو يعطي ويأخذ بإرادته أيّما ووقتما يشاء.

وقد أنشأت التحضيرات لحفل نثر الرماد أصرة لايمكن كسرها بين الفنانين والعاملين في الحي. وكان **ميكي** قد طلب أن يُنثر رماده:

من هاوستون الى الشارع الرابع عشر

من الأڤينيو الثاني الى D الجبّار

وأراد أن يُنثر رماده حيث:

يلتقي الأفاقون والبلهاء

ويتعاطى الشواذ والغرباء المخدرات

على الرماد الذي قد نُثر

عبر الحي الشرقي السفلي

لقد أراد **ميكي** غناء. ولم يرغب في سكب الدموع.

وبالفعل أتى الناس من كلّ حدب وصوب للمشاركة في «موكب الشاعر» في اليوم الموعود. وأقام الفنان **أرتورو ليندساي** في أرض فضاء ملاصقة لمعرض الشعراء «تجهيزاً رائعاً». وأعدّ عروسة لتحرق في المكان. وأحاط عازفوا الطبول بالتجهيز وأدلى الشعراء بشهاداتهم العفوية أمام التجهيز ونطق «معلّمنا» **خورخي براندون** بأولى الكلمات. «تحدث **براندون**، معلّمُ التقليد الشفهي العظيم الذي يتمتع بعنفوان عمره في الخامسة والثمانين، بدقة وصوت جهوري لا ينمان عن عمره ومظهره». وأشعلت العروسة، وبينما كانت تحترق، خطا شاعر نحو التجهيز، وقرأ قصيدة، ثم ألقى بها في النار وبينما كانت هذه القصيدة تحترق جاء شاعر آخر وأنشد ثم ألقى بقصيدته في اللهب. وكان واضحاً أن تعليمات **ميكي** كانت متقنة حرفياً. فلم يكن هناك ببساطة مكان آخر لبدء موكب نثر الرماد غير مقهى الشعراء النيويوريكيين الذي أنشأه معي. وكانت قطعة الأرض الفضاء ممتازة - ليست مشذّبة ولكنها وسخة ومفضّنة وحيةً في غير ادّعاء. وكنا قد نظفنا دائرة صغيرة

فقط من أجل التجهيز، تاركين البقية على حالتها الطبيعية: زجاج مكسور، قوالب طوب مبعثرة وغلايات مدفونة فى الأرض وقمامة محلية. ومضت القصيدة تقول:

لامكان آخر يوجد لى

لامكان آخر أستطيع أن
أراه

لامدينة أخرى هناك
تستطيع

أن ترفع روحى المعنوية أو
تصيبها بالإحباط

لاطعام تدفئة قليلة تدبّ

السيارات الفارهة وحانات

القوادين وصالونات
صناديق الموسيقى

والمعالق الملوثة بالدهون
تجعل روحى تحلق

بينما رمادى يبعثر عبر

الحى الشرقى السفلى

بدأت القصيدة تقفز من الصفحة وتصبح الشىء ذاته ـ كانت الكلمات تتحول إلى فعل.

وتسلمت العلبة ربع ـ جالون التى ضمّت رماد **ميكى**. ارتعشت يداى عندما أخذ **جوى كاسترو** العلبة منى. فقلت أرجوك افتحها. فالتقط مطواة جيبه وبدأ يعالج الغطاء برفق، باحترام ومع ذلك، فى خوف ولن أنسى أبدا تعبير وجهه عندما طفر الغطاء بخفّة ورأينا الرماد لأول مرة على الإطلاق. ياللغرابة ـ هيكل رجل يزن أقلّ من رطلين ونصف رطل من الغبار. وماذا كنت أحمل فى العلبة ربع ـ جالون؟

كنت أحمل رماد رجل
أعلن عن نفسه

كنت لصاً، ومدمن مخدرات

ارتكبت كلّ خطيئة معروفة

يهود وغير يهود... شحاذون
ورجال

متأنّقون... طفل هارب

الشرطة يطلقون النار
بعنف...

نحيب الأم غير المجدى...
تجار مخدّرات

يبيعون بضاعتهم... وباعة
الأفيون

وتجار الكوكايين... يدخنون
الحشيش

الشوارع ساخنة وتقتات
بأولئك الذين ينزفون حتى
الموت

كل ذلك حقيقى

كل ذلك حقيقى

كلّ ذلك حقيقى

لكن هذا ليس كذبة

عندما أطلب أن يُبعثر
رمادى عبر

الحى الشرقى السفلى

وهكذا سار الموكب من المقهى متخذاً خطّ السير الذى رسمته القصيدة عبر الحى الشرقى السفلى، بينما راح **ميجيل الجارين** يبعثر رماد الشاعر. وكان الناس طوال الرحلة يسألون من هذا، من الذى يُبعثر رماده فيجيب: إنه **ميكى بينيرو** إنه **ميكى بينيرو. ميكى بينيرو**. ومنهم من ينخرط فى البكاء، ومنهم يردّد.. إنه **ميكى بينيرو**.

«لقد أعطى **بينيرو** الدفن الذى كان يحلم به، كانت قصيدته تتنفّس،

وتتحرّك وتربط بين الناس. وفى الوقت الذى بلغنا فيه الأفينيو D كان الموكب ضخماً. كان الناس الذين يروّحون عن كلابهم والذاهبون إلى الدكاكين والواقفون فى محطات الباص، يتناسون هدف مهامهم فينضمّوا إلينا...... وتنامت الهمهمة إلى تعويذة مسموعة: إنه **ميكى بينيرو** إنه الشاعر «الجدع» الذى كتب «عيون قصيرة»، الجدع مثّل فى التليفزيون، فى مسلسل «شرور ميامى» إنه الجدع الذى أعطانى عشرين دولاراً عندما احتجتها. إنه الرجل الذى عرفناه جميعاً بعدة أسماء وفى عدة أماكن.

وقد أغلق المقهى لفترة طويلة حتى طلب **بوب هوكمان** من **ميجيل الجارين** أن يفتتحها من جديد. «إن **ميكى** يصرّ على ذلك ونحن مستعدون لنفتحها لنفتح مقهى الشعراء النيويوريكيين من جديد».

وأيقظت كلمات **هولمان** فى نفس **ميجيل الجارين** حاجة كانت كامنة فيه منذ أغلق أبواب المقهى. نعم كان موت **ميكى** بداية جديدة. من الرماد، الحياة. من الوعد المهموس الذى قطعه شاعر لشاعر آخر، كان ينبغى أن يجد التقليد الشفهى بيتا دائما فى مقهى الشعراء النيويوريكيين.

... ...

لا أنكر أن سرد **ميجيل الجارين** لواقعة موت واحتفالية دفن صديقه وشريكه فى تأسيس مقهى الشعراء، **ميجيل بينيرو**، قد لمس فى نفسى عصباً لم تعطبه السنون؛ وهو علاقة الصداقة الحميمة التى تغذيها شراكة الخلق. ولكنى، مع ذلك، حاولت نقل تصويره لها بأكبر قدر ممكن من التفصيل، لا لمجرّد إعجابى بشرارة النص، ولكن لأنى أعتقد أن موكب **بينيرو** الجنائزى، باعتباره قراءة حية لقصيدته الوصية، هو خير تعريف لقصيدة «الشعر المنطوق». فالقصيدة هنا تعويذة لايبدأ وجودها إلاّ بإعمالها. فالأداء، بصوت مرتفع، أو بمصاحبة موسيقى، أو بإشراك المتلقى فى جوقة أصوات متنافرة، معادية أو مشجعة، هو تكريس للعمل الشعرى نفسه.

ويسعى شعراء «الكلمة المنطوقة»، أو بالأحرى شعراء التسعينيات، كما يقول **ميجيل الجارين** إلى ترويج تسامح وتفاهم بين الناس من أجل إذابة الحدود الاجتماعية والثقافية والسياسية التى تُعمّم التجربة الإنسانية وتجعلها بلا معنى. ويعتقد شعراء «المقهى» أنهم قطعوا شوطاً طويلاً نحو تغيير ما يُسمى الحوار الأسود / الأبيض الذى كان أرضاً خصبة للصراع الاجتماعى والثقافى والسياسى فى الولايات المتحدة. وهم يرون أنهم يدخلون الآن عهداً جديداً يتسم بتعدّد الإثنية، ويتطلب مجالاً أوسع للعمل الكتابى لشرح الواقع الثقافى والسياسى فى أمريكا الشمالية. وقد فتح هؤلاء الشعراء الحوار وانخرطوا فى حوارات جديدة. «وتخلق قصائدهم الآن استعارات جديدة تفرز أنماطاً جديدة للثقة، وتخلق روابط ثقافية متبادلة بين كثير من المجموعات الإثنية التى لا تُميّز بالمصطلح المبسّط حوار الأسود / الأبيض.

ويأخذ شعراء «المقهى» على عاتقهم المسئولية عن كسر جميع الحدود التى تحدّ من أثر عملهم وتقلصه. وهم يحاولون أساساً أن ينقلوا عملهم من «المقهى» إلى

مجتمعات المدينة الأخرى من أجل كسر الأنماط العنصرية التى تميل إلى عزل هذه المجتمعات فى جيوب إثنية، وبدون اتصال متبادل.

ويؤكد **ميجيل الجارين** على أهمية أن ينخرط شاعر التسعينيات فى سياسات الحركة. وأنه لا حاجة هناك لوجود فصل بين السياسات والشعر. فالجمالية التى تشقف الشاعر ترتبط بالضرورة بالظروف الاجتماعية التى يعيش فيها سكان العالم **«ف مارتن إسبادا»** لا يستطيع أن يكتب عن البورتوريكى بدون التعرف على العدوان الذى يواجهه الشعب البورتوريكى فى أرضه. وهو فى قصيدته «التمّرد فى أيدى العاشق» يحتفل بمرور ٥٠ سنة على مذبحة بونسى، معاقباً ذاكرة الناس:

تجمع المتظاهرون،
والقوميون احتشدوا تحت
الشرفات البيضاء
الرقيقة
بشارع مارنيا.
والحاكم الاستعمارى.
أعلن الأمر بهدوء أرستقراطى.

وكان الأمر يدعو إلى قمع المظاهرة السلمية. وكانت النتيجة إراقة دماء مؤلمة، بقيت محفورة فى وعى الشعب البورتوريكى.

وكان **خورخيه براندون**، طوال السنوات الثلاثين الأخيرة، ينشد قصيدته «مذبحة بونسى» la massacre de ponce فى شوارع الحى الشرقى السفلى لأى شخص يرى السماع له. وكانت رسالة **براندون** أن ينشد القصيدة بصوت مرتفع، أن يقولها فى أركان الشارع أن يقولها فى متنزهات هذه المدينة. والآن، مرة أخرى، نجد **إسبادا** es-pada، مثل براندون، فى استجابة لما كان رسالة أساسية للشعر، أن يبلغ الأحياء بما وقع فى الماضى، يقول:

لكن التمرد
هو الدائرة ليدى عاشق
التى ينبغى أن تواصل
الحركة
والنسيج دائماً

ومع ذلك، فإن إعادة رواية قصص الماضى غير كافية أن يكون شاعر التسعينيات مسئولا عن إعطاء وجهة ورسم طريق. فالمسئولية السياسية والجمالية للشاعر الشفهى تشمل ضمن أشياء أخرى، أن يقول للناس كيف يتحررون من قلق اليوم، وهى المهمة التى التى أخذها **بيمبو ريڤاس** على عاتقه، عندما يتساءل بصوت مرتفع:

عمل
أحتاج عملاً اليوم
أن الناس الذين لديهم عمل
عمل يؤدى عمله
يمكنهم أن يدركوا شيئاً من
مغزى ذلك
والناس الذين فقدوا إيمانهم
الذين يعطنون من الألم
يضرب أحدهم الآخر
على أمل أن يجدوا
فى الألم الأشد
مسكّنا
إنها مسألة نسبية للغاية
ياأصدقائى
رجل بدون عمل
مفقود فى تيه
الجحيم.

إن مباريات مقهى الشعراء الشعرية تساعد، كما يأمل منظموها، فى جلب جمهور جديد للشعر عن طريق «شكل» من الترفيه يستهدف صقل آذان طازجة لاستخدام اللغة بوصفها فنا اعتبره كثيرون ميتا. وبعد ساعة أو نحو ذلك من الشعر المتصل، تعلو الموسيقى فتدخل القاعة فى نوبة من الرقص والبيرة والنبيذ والشاى والقهوة، وهى الاستراحة، وينتقل الفائزون، الذين يختارهم قضاة ينتقون بطريقة عشوائية، من «المباراة الكبرى» إلى «المباراة القومية» التى اشترك فيها سنه ١٩٩٣ شعراء من ٢٤ مدينة.

وقد أُخذت فكرة مباريات الشعراء من تقاليد المنافسات القديمة من قصة أبوللو ومْارسياس الأسطورية اليونانية إلى الشعراء الشعبيين الأفريقيين - ومن الـ sanjarokunin، أو منافسات فريق الشعر الخيالى، لشاعر البلاط اليابانى فى القرن العاشر **فوچيوار نو كينتو** إلى «الدرزينات» الأمريكيين - الأفريقيين. ولايزال هذا التقليد، كما يشير **الچارين**، يوجد بصورة نشطة فى جزيرة بورتو ريكو، حديث يرتجل Eltrovador أو الطروبادور فى الميدان، بطريقة عفوية متناولاً حياة أهل البلدة الصغيرة، المآسى التى تعرضت لها أسرهم والشائعات التى تدور حول حياتهم الخاصة، والمقاطع الاحتفالية التى تتحدث عن مواليدهم ووفياتهم وأفراحهم وتعميداتهم. وتختصر كل هذه الأحداث فى عشرة مقاطع مقفاة.

وترجع أهمية المباريات الشعرية أو الشعر فى المقهى إلى قدرة هذا الشعر على اجتذاب مستمعين من سكان الحى الذين ينتمون إلى الطبقة العاملة للاستمتاع بقدح بيرة وبعض الأُنس، إلى عشاق الشعر الجاد الذين يرغبون فى أن ينخرطوا مع الشعراء الجدد الذين يقدمهم المقهى، إلى الفنانين أنفسهم، الذين يسعون إلى عرض قصائدهم وعرض أنفسهم على الشعراء الآخرين فى الوقت نفسه. «وقد أصبحت العلاقة المتبادلة بين ما كان يعتقد حتى الآن أنه فن رفيع وبين جاذبية هذا الفن لحشد من الناس، موضوع جدل هاماً للغاية، أى أن الشعر فيما يبدو يريد أن ينتقل إلى الحياة الأمريكية اليومية. فالقصيدة والشاعر والجمهور ينمون فى علاقة متعمقة أصبحت أكثر علانية وأكثر شعبية وأكثر انخراطاً. ولايهم على أى نحو تُرى هذه العلاقة. ولكن يكفى أن يذهب المرء إلى «مقهى الشعراء» ليلة الأربعاء أو الجمعة ويرى الشباب جالسين أزواجاً، كل منهم يمسك بيد الآخر ، متعانقين، وهم يقضون أمسية فى المدينة فى مقهى شعراء لا لسبب آخر غير أن التواجد فى هذا المكان متعة، وخاصة المشاركة فى هذه العلاقة متبادلة التفاعل بصورة حادة بين الشاعر المعبِّر والمستمع المستوعب والاستجابة النشطة. ويقول **الچارين** إن الوقت قد حان أخيراً ليُسمع إلى الشعر باعتباره فن تشابك، فهو ينقل معلومة ويحرِّك المشاعر ويتحدّى ويثير اللذة. وهومُسلٍ وهو شكل حيّ للترفيه. ويضيف أنه كان لايمكن قول ذلك منذ عشرين سنة/ ولاحتّى الشعراء «البيت» Beats استطاعوا أن يأخذوا الشعر إلى خارج مشارب القهوة. ومع، ذلك، فهو الآن على شاشة التليفزيون وعلى موجات الراديو وفى دور السينما وفى نوادٍ لاحصر لها فى أنحاء البلد حيث تأصلت جذور عروض القصيدة.

بوب هولمان

٦ قصائد قصيرة

● عشاق محدثون
حتى ننقذ العلاقة
لن يرى أحدنا الآخر مرة أخرى

● مخاوف الليل
الجميع يمشقون
الآك.

● عشرة أشياء أفعلها كلّ يوم
أنتحر

● قميص
أحب أن البسه
ذرا عاى يطولان بهذه الطريقة

● قصائد حب
أحب القصائد

● أبدا
أبدا

ساندرا ماريا إستيفس

إلى بيدرو بييترى

جلسنا
ساكبين المخاط من أمخاخنا على الأرض
الأرض أصبحت زلقة
وضعنا كلمات على أقدامنا
وتزحلقنا على البرك
ارتطمنا بالجدران
هشمنا مرايا عيوننا
سقطت شظايا رؤيتنا على السماء
عكست الشمس التى أشارت الى طريقها عبر
الستائر
رقدت حولنا ليلة لم تتحقق

قصائد من أجل داڤيد ألان

- ١ -

تحت المطر المنسكب
كان يمشى عبر الشارع
لم يتعرّف علىّ
قلت، أخى
ماذا دهاك؟
غارقاً فى الماء
منجرفاً على غير هدى عبر الحىّ
بدون معطف أو مظلة
أزرار القميص مفتوحة تماماً

ساعلاً سعالاً سيئا
لم تستطع أن تتذكر اسمى
أخى، أخى
أنا ذا
غارقاً فى المياه حتى حذائه
المثقوب وبدون جوارب
طفل ضائع
رجل بدون ذكريات
وتخلصت من الغسيل
وأسكت بيديه
ناديته باسمه
قبلت وجهه
فقط عندئذ
تذكّر

ــ ٢ ــ

لم أكن أعرف
كيف يقتل الأيدز الذكريات
حتى رأيته
ضائعاً تحت المطر
سألته، أخى
إلى أين أنت ذاهب؟
غابت عنه الإجابات طويلاً
حتى اسمه غاب عنه
جسد بلا هوية
يهيم على وجهه بحكم العادة أو الغريزة
باحثاً، متضرّعاً، باكياً
محتاجاً إلى مساعدة
لم أكن أعرف
كيف يستطيع الايدز أن ينتزع حياة
أحاول جاهدة أن أتذكّر كل ما يُلام
بشأن رحلة غير محدّدة
غرقت فى الظلمة
أشعر بوحدة شديدة

محسن مطلك الرملي

المستشرقة الإسبانية ماريا لويسا برييتو

رغم كل ما أثير حول الاستشراق والمستشرقين إلا انه ليس بمقدور أحد أن ينكر ما لهؤلاء من دور كبير في مد جسور التواصل بين حضارتنا وحضارة الآخر، وليس من السهولة اتهام إنسان يكرس حياته لتعلم اللغة العربية وترجمة الأدب العربى إلى لغته.. بل وفيهم من وقف مدافعاً عن كل قضايا العالم العربى منفرداً بمواقفه عن مواقف الحكومات، ومن هؤلاء يبرز الإسبانى **بيدرو مونتابث** وهو من كبار المستشرقين الإسبان رافقت مرحلته أسماء قليلة يكمل مسيرتهم الآن مستشرقون جدد يتميز من بينهم هذه الأيام اسم **ماريا لويسا برييتو** التى تعد من انشط المستشرقين الجدد حيث تعمل على ترجمة الأدب العربى بكم يلفت النظر ويستحق منا الاحترام والتقدير.

ولدت **ماريا لويسا برييتو** فى مدريد سنة ١٩٥٧. وعندما كانت تدرس تاريخ الفنون فى جامعة أوتونوما، وعند دراستها لتاريخ الفن والثقافة الإسلامية كانت تشعر بالخوف من عدم الفهم فقامت بعدة رحلات إلى المغرب العربى، وعلى ضوئها غيرت دراستها وقررت دراسة اللغة العربية والأدب العربى، فكانت رسالة الماجستير حول (القصة القصيرة عند الكاتب العراقى **عبدالرحمن مجيد الربيعى**)، الذى ترجمت فيما بعد مجموعته القصصية (سر الماء) إلى اللغة الإسبانية سنة ١٩٨٥، أما رسالة الدكتوراه فهى حول الأعمال النثرية للكاتب الكبير **جبرا إبراهيم جبرا** فهى لا ترى أن لكتاباته الشعرية اهمية نثره الروائى، وهى تقول: «لقد تعمدت دراسة الأدب والكتاب الحاليين لأنهم أقرب إلينا الآن، ولأن أغلب من سبقونى فى دراسة الأدب العربى توجهوا نحو دراسة الأدب القديم والقرون السالفة، كما ترجمت **ماريا** مجموعة

مقالات لطه حسين وأخرى لأدونيس، أما الحصة الأكبر من جهدها فقد كانت للروائي الحائز على نوبل **نجيب محفوظ**. «فالناشرون هنا يحققون أرباحاً جيدة مع الأدب العربي، ولكن مع **نجيب محفوظ** الأمر مختلف»، وقد ترجمت له الأعمال التالية: (اللص والكلاب) و (السمان والخريف) و(الشحاذ) و (يوم قتل الزعيم) و(حضرة المحترم) و (رحلة ابن فطومة) وغيرها...

التقيناها في مدريد في مكتبها بجامعة (كومبلوتنسه)، حيث تعمل استاذة في قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية. ويلاحظ المتحدث معها غلبة التأثر بطابع السلوك والحديث العربي بشكل كبير، فسألتها عن البلدان العربية التي زارتها فقالت:

□ زرت المغرب والجزائر وتونس ومصر والعراق وسوريا ولبنان.

□ وكيف وجدت التعامل مع الشعب العربي؟

○ إن تعاملي الأساسي في الحقيقة كان مع الأوساط الثقافية والأدبية، ولكنني استطعت أيضاً أن أحتك بأشخاص مختلفين من عامة الناس، ولمست بساطتهم ودفء تعاملهم، ولكن اللهجات العامية كانت تحول بيني وبينهم إلى حد كبير، لصعوبتها واختلافها من بلد إلى آخر، ولكنني أقول: حتى هذه اللهجات العامية العربية، تظل أغنى من لغات أخرى عديدة.

□ أنت واحدة من بين أهم من ترجموا الأدب العربي الحديث إلى اللغة الإسبانية. كيف وجدت الأدب العربي قياساً إلى الآداب العالمية؟

○ هناك من هم أكثر أهمية مني في هذا المجال أذكر منهم: **غوميث وبيدرو مونتابث وفيغارا وكارمن رويث** وغيرهم.. فالأدب العربي ومنذ سنوات قليلة - تقريباً - أصبح أكثر حضوراً وقرباً من الآداب العالمية، وخاصة بعد منح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ **لنجيب محفوظ** وللأدب العربي، ولكن هذا لا يعني أن **نجيب محفوظ** هو الأفضل، إلا أنه أصبح أكثر تميزاً واعتباراً بالنسبة للعرب والعالم، وهناك غيره من الكتاب العرب بالغي الأهمية أيضاً، أذكر منهم على سبيل المثال: **جمال الغيطاني و غسان كنفاني** و جبرا إبراهيم جبرا ويوسف إدريس وغيرهم، فهناك حوالي عشرة كتاب أصبحوا في المرتبة الأولى تقريباً من حيث معرفة العالم بهم، والأدب العربي عموماً يعد الآن في مصاف الحركات الأدبية المهمة في العالم.

□ وهل تعتقدين بوجود قارئ أجنبي للأدب العربي؟ وما هو مستوى هذا القارئ؟

○ نعم ثمة قراء له ولكنهم أقل مما يجب أو أقل مما تظن أنت، فقراؤه هم من الطبقة المثقفة وطلبة الجامعات والمهتمين بالعالم العربي وبلدان الشرق، وبالنسبة لي فإنني أستغرب قول الآخرين الذين يشيرون إلى أنهم لا يعرفون شيئاً عن الثقافة العربية وآدابها، وخاصة بعد كل هذه الترجمات إلى الإسبانية والفرنسية والإنجليزية وغيرها! ولكنني أعتقد بأن هذه النخبة التي تقرؤه تعتبر - على الأقل - بمثابة فتح صفحة ستليها صفحات لاحقة.

□ ما هي - في اعتقادك - السمة البارزة التي يتميز بها الأدب العربي عن الآداب الأخرى؟ وهل له خصوصية واضحة؟

إن خصوصيته تبرز فى موضوعاته، وذلك بحكم اختلاف المجتمع العربى عن المجتمعات الأخرى من حيث الظروف والعادات والتقاليد والتراث، إلا أننى لا أجد أية اختلافات كبيرة عن الآداب العالمية من ناحية الشكل خاصة، أى فيما يتعلق بالتقنية والمعالجة والبناء والأشياء المعاصرة الأخرى...

هذا على مستوى الأدب العربى بصفة عامة، فماذا عن الأدب العربى من الداخل، هل ترين تمايزاً معيناً لأدب بلد عربى عن أدب بلد عربى آخر؟

○ إن الاختلاف بين الآداب العربية ذاتها هو أيضاً اختلاف وتباين فى الموضوع لا غير، فمثلاً أدب **نجيب محفوظ** يلتزم بالموضوعية المصرية الخالصة، وعلى امتداد أعماله الكثيرة، وكذلك نجد الأدب العراقى من حيث طرحه لموضوعات البيئة العراقية، وعندك أيضاً الأدب الفلسطينى الذى يتميز بموضوع قضيته الفلسطينية المعروفة. ومع ذلك فهناك تشابهات كثيرة وتأثيرات مشتركة بين الآداب العربية فى مختلف بلدانها ، مثال ذلك ما أراه من تشابهات بين **جمال الغيطانى** وإميل **حبيبى** إلى حد ما.

□ وماذا عن الأدب الأردنى؟

«تبتسم باعتذار» أرجو ألا تحرجنى أمام المثقفين الأردنيين لقلة معرفتى بهم، ولكننى أذكر من بينهم **الناعورى**.. ربما كان اسمه **عيسى الناعورى**.. نعم ...

□ كيف وجدت اللغة العربية؟ وما هى الصعوبات التى تواجهك فى الترجمة؟

○ اللغة العربية لغة جميلة وغنية جداً بتراكيبها وبمعانيها المتعددة .. وهى لغة شعرية بل هى أكثر شعرية حتى من الإسبانية المعروفة بشعريتها، إلا أنها لغة صعبة.. صعبة جداً فى الفهم بالنسبة للأجنبى مثلها مثل اللغة الصينية تقريباً، وأعتقد أن اللهجات المتفرعة عنها تعتبر مشكلة للدارسين.

□ كيف ترين حال الثقافة العربية الآن ووضع الأدب العربى الحالى؟

○ لا يمكن إعطاء جواب واحد يصف حال الثقافة فى العالم العربى بكل أقطاره، فأنا أعتقد أن العالم العربى بقسميه: المشرق والمغرب، له ثقافات مختلفة، فمثلاً كل الحضارات المهمة كانت فى مصر ودول المشرق، ثم أن الدول العربية الآن ليس لها المستوى الثقافى والأدبى ذاته، فمثلاً أعرف فى الفترة الأخيرة أن العراق يتميز بنشاطات جادة كثيرة على صعيد المسرح والفن التشكيلى والأدب، وهذا الحال لا ينطبق على العربية السعودية على سبيل المثال. ولكن بشكل عام يمكن القول إن مستوى الثقافة العربية الحالية ليس متدنيا بالقياس لحال الثقافة والأدب فى العالم الغربى، فهناك حركة نشر متطورة، والإقبال على القراءة كبير.

□ ما الذى يجب اتخاذه من أجل تعريف أوسع بالأدب العربى فى العالم؟

○ أولاً وقبل كل شئ علينا القيام بالترجمة ومتابعتها بغض النظر عن مدى دقة إيصالها، وأذكر هنا كلمة **لجبرا إبراهيم جبرا** يقول فيها: «إن الترجمة ليست ممكنة ولكن لابد منها».

ومن الأمور المهمة والمؤثرة أيضاً الإكثار من فتح مراكز لنشر الثقافة

والأدب العربى شبيهة بمعهد العالم العربى فى باريس، والعمل على تشجيع الترجمة وتوزيع الكتب وإيصالها، وتكوين مجموعات مشتركة متعددة، كل ذلك يساعد على فتح مجالات أوسع لفهم العربية وترجمتها.

وهذا ما ينطبق أيضاً على اللغة والثقافة الإسبانية للتعريف بها فى الشرق، فعلينا ـ على الأقل ـ فتح مركز ثقافى فى كل بلد.

□ كيف تنظرين إلى مستقبل الأدب فى ظل هذا التقدم الهائل للتكنولوجيا ووسائل الإعلام الأخرى؟

○ هناك أزمة قراءة وقراء، إن وسائل الإعلام المرئية والمسموعة كالإذاعة والتليفزيون مؤثرة جداً، ولكن هناك أيضاً نقاطا مشتركة يمكن استثمارها من أجل أن يؤخذ بعين الاعتبار ضيق الوقت فى الوقت الحاضر، فثمة ما يمكن أن يطلق عليه: **الأدب التليفزيونى** متجسداً فى البرامج الثقافية والأفلام والمسلسلات المأخوذة عن الأدب.

□ ما هى آخر أعمالك على صعيد الترجمة؟

بعد الكتابين الأخيرين اللذين ترجمتهما **لنجيب محفوظ** واللذين رأيتهما قد صدرا مؤخراً عن (دار الكلمة) للنشر...

□ «قاطعتها»: عفواً هل بالإمكان إعطاؤنا نبذة تعريفية بهذه الدار؟

○ دار «الكلمة» للنشر قمنا بتأسيسها ـ نحن مجموعة من المهتمين بالثقافة العربية ـ بالتعاون مع منظمة اليونسكو من أجل التعريف بالثقافة العربية وترجمة آدابها، وقد اخترت أنا تسميتها بنفسى «الكلمة» وحتى الآن صدرت عنها عدة أعمال منها: الأعمال التى ترجمتها **لنجيب محفوظ** وأعمال أخرى ترجمها زملائى: **لأمين معلوف وجمال الغيطانى** (الزينى بركات)...

○ وأفكر الآن فى نشر كتابى عن **جبرا إبراهيم جبرا**، إضافة إلى أننى قد قمت بترجمة مجموعة من القصص القصيرة عن الأدب العراقى، وأفكر بنشرها فى (دار الكلمة) كما أعد لدراسة حول القصة العراقية المعاصرة وأصولها.

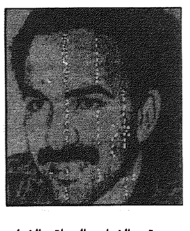
فى الختام نشكرك كثيراً ونسألك: هل لديك ما تودين قوله للمثقفين العرب؟

○ أقول واصلوا مسيرة جهودكم التى شرعتم بها وحاولوا الابتعاد عن العزلة والفردية. وإن هناك حاجة إلى النقد الصحيح الذى يدفع إلى الأمام، فلأجل التطور والتقدم علينا البحث عن صيغ للمشاركة، ويجب أن تكونوا أكثر اقتراباً من الواقع وأحرص على إدامة النظر فيه.

حسن طلب

عدنان الصائغ: من ينقذ هذا الشاعر؟!

نشرت جريدة (المؤتمر) التى تصدر فى كل من بيروت واربيل ولندن، خبرا مطولا عن التهديد الذى يتعرض له الشاعر العراقى الشاب **عدنان الصائغ** من قبل السلطات العراقية، بعد أن صادرت مجموعته الشعرية (تحت سماء غريبة) الصادرة عن دار (مواقف عربية) بلندن. ثم نقلت الخبر جرائد عربية أخرى، وشفعته باستنكارها لموقف السلطات العراقية ووقوفها إلى جانب الشاعر.



ويقيم الشاعر العراقى الشاب **عدنان الصائغ** فى عمّان، فهو إذن واحد من عشرات الأدباء والفنانين العراقيين الموزعين على المنافى ما بين البلاد العربية والأوروبية، ومن هنا لم يكن غريبا أن يصدر زملاؤه بيانا يناشدون فيه مختلف الجمعيات الإنسانية ومنظمات حقوق الإنسان والاتحادات الأدبية فى العالم العربى، أن تتدخل لإنقاذ حياة الشاعر وحمايته من التهديد المتواصل الذى يتعرض له وعائلته فى عمان من قبل أجهزة المخابرات العراقية. يجد القارئ النص الكامل لهذا البيان فى ختام هذه الكلمة.

ولعل قارئ (إبداع) يذكر أن الشاعر **عدنان الصائغ** الذى يطالع

فى هذا العدد قصيدته عن أمل دنقل قد تم تقديمه على صفحات (إبداع) من قبل من خلال ماكتبه مواطنه محسن مطلك الرملى فى رسالة بغداد المنشورة فى عدد ديسمبر من العام الماضى؛ حيث أشار إلى عدنان على أنه واحد من ألمع الأصوات بين الشعراء العراقيين الشبان، ويشهد ما بين أيدينا من شعر عدنان على أنه شاعر أصيل لم يستسلم لإغواء التقاليع الشعرية التى يلهث خلفها الأدعياء والعاطلون عن الموهبة، يقول عدنان:

بينى وبين الرصاص
مسافة صدقى
وهذى القصيدة مبحوحة الصوت
من فرط ماهرولت فى الخنادق
تصرخ من فزع وذهول:
أوقفوا قرع هذى الطبول

ولاشك فى أن موهبة عدنان الأصيلة هى التى جنبته الانغماس فى حمى المزايدات والشعارات التى يطنطن بها أغلب شعراء جيله فى كل مكان، وهى التى جعلته يفطن كذلك إلى أن الزمن سيتولى غربلة هذا الخليط العجيب من الأصوات الشعرية الجديدة التى كاد يتوه فيها الشعراء الحقيقيون بين المدّعين وصانع الفوضى، وحين يتم الزمن فعله، لن يبقى على الساحة

بيان

يتعرض الشاعر العراقى عدنان الصائغ المقيم حالياً فى عمان إلى حملة مسعورة من قبل السلطات العراقية بعد صدور مجموعته الشعرية «تحت سماء غريبة» عن دار مواقف عربية فى لندن، التى قدم لها الشاعر المعروف سعدى يوسف.. حيث رأت السلطات العراقية أنه يدين سياستها وما سببته من كوارث وويلات، وينتقد صورة الدكتاتور المتسلط على رقاب الجماهير.

ويذكر أن الكميات المحدودة التى تسللت إلى بغداد تكاثرت عن طريق الاستنساخ (بالرغم من أن ورقة الاستنساخ الواحدة تكلف ١٥ ديناراً) كما روى القادمون إلى عمّان مؤخراً، إن بعض قصائدالديوان تحولت إلى ما أشبه بمنشور سرى، وأثارت ضجة بين أوساط المثقفين والناس، ومنها قصيدة «ماحدث للحكيم» التى تروى بجرأة ووضوح حادثة اغتيال الحكيم راجى التكريتى بعد اتهامه بمحاولة الانقلاب ضد النظام، وكذلك قصيدة «سذاجة» التى تصوّر دكتاتور العراق وهو يندلق من شاشة التليفزيون، وقصيدة «مفرزة الإعدام» وقصيدة «فى حديقة الجندى المجهول». وعلى إثر ذلك تصاعدت حملات الملاحقة للشاعر وعائلته وتمت مصادرة كتبه التى صدرت خلال السنوات العشر الماضية ومنع تداولها فى المكتبات والأسواق بأمر مباشر من عدى

سوى عدد محدود من الشعراء لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة؛ كما جاء على لسان عدنان فى كلمة محسن الرملى.

ليس عدنان الصائغ مجرد شاعر شاب معاصر ومهدد فى حياته وفى أسرته، بل هو الآن رمز لكل صاحب قلم وعنوان على المعركة الخالدة بين القصيدة والسلطة، بين الكلمة المبدعة والقوة الجاهلة، بين فضاء الحرية وزنازين الطغاة.

> صدام حسين (رئيس التجمع فى العراق) الذى هدد فى أحد اجتماعاته وقال لزبانيته بأن عدنان الصائغ لن يفلت من قبضة النظام حتى لو تعلق بأذيال السماء. بعد أن وصله تقرير عن الديوان من قبل المدعو هاتف الثلج وهو الشخص الذى تسبب فى اعتقال الكاتب المفكر عزيز السيد جاسم فى ابريل (نيسان) ١٩٩١.
>
> إننا نناشد الجمعيات الإنسانية ومنظمات حقوق الإنسان ومنظمة العفو الدولية والاتحادات الأدبية فى الوطن العربى ومنظمة الصحفيين العالمية وكافة الصحف إلى التدخل السريع والمباشر لإنقاذ حياة الشاعر وحمايته من التهديد المتواصل الذى يتعرض له وعائلته فى عمّان من قبل أجهزة المخابرات العراقية والفاشيست وقوى الظلام. ونضم صوتنا إلى صوت اتحاد المثقفين العراقيين (اللجنة التحضيرية) فى بيروت، ورابطة الدفاع عن حريات المبدعين العراقيين فى أنقرة للوقوف إلى جانب صوت الإبداع العراقى الحر ضد الرصاص والقمع والإرهاب، والسعى لحماية المثقفين العراقيين الشرفاء من أية محاولة تستهدف حياتهم.
>
> **الأدباء والمثقفون العراقيون والعرب المدافعون عن حرية الرأى**

وهذا البيان الذى أصدره الأدباء العراقيون، هو نداء موجه إلى كل كاتب حر وكل صاحب ضمير من المثقفين عامة، ومن القادرين على الفعل بصفة خاصة.

وإذا كان عدنان قد أدى واجبه فقال كلمته غير هياب للخطر وغير مبال بالعواقب! فإن من واجبنا جميعا أن نبذل كل ما فى وسعنا لحمايته لأن فى ذلك دفاعا عن أنفسنا وعن رسالتنا المقدسة التى نذرنا لها أعمارنا.

هذه دعوة حرة للوقوف مع الشاعر العراقى عدنان الصائغ.

شعر

كثيرات من صديقات (إبداع) الشواعر عاتبات؛ وبعضهن غاضبات لأن قصائدهن لم تلق العناية الواجبة أو الرد اللائق، ولذا نرجو أن يسمح لنا أصدقاؤنا الشعراء بوقفة خاصة في هذا العدد مع قصائد زميلاتهم الشواعر. والحق أننا لم نهملهن ولم ننحز إلى أصدقائنا الشعراء على حسابهن؛ إذ ليس في حسباننا أن نفرق بين شاعر وشاعرة لأن الفيصل عندنا هو القصيدة نفسها لا جنس كاتبها، وستكون هذه الوقفة استثناء لاضرورة لتكراره في المستقبل.

وبداية نود أن نشير إلى أن النصوص المنشورة هنا لشواعر مصريات وعربيات، تشهد على أن الملحوظات الأساسية التي نأخذها على القصائد المنشورة في (ديوان الأصدقاء) تنسحب على الشعراء والشواعر جميعا، ولا حاجة بنا إلى تكرار سقطات الوزن وهفوات اللغة ومجانية الصور؛ ومع ذلك فهناك تفاوت كبير في المستوى من شاعرة إلى أخرى، وربما يلحظ القارئ معنا أن قصائد الشاعرة/ **سعاد الكوارى** من دولة قطر، والشاعرة **وفاء جابر عبد الحليم** من الإسكندرية، والشاعرة/ **فاطمة التيتون** من دولة البحرين، والشاعرة/ **عيدة محمد أحمد**، تتميز عن بقية القصائد بحس لغوى ناضج ووعى إيقاعى محسوس، ولا ينقص هؤلاء إلا المثابرة بجد وإخلاص من أجل الوصول إلى مستوى أنضج يؤهلهن ليصبحن في المستقبل شاعرات مرموقات، وإنهن على ذلك لقادرات إذا ما أدركن هفواتهن وحاولن أن يتغلبن عليها، فالشاعرة/ **سعاد الكوارى** تحتاج إلى شيء من التكثيف وحذف الحشو الكثير الذى يشكل عبئا على القصيدة بدون أن يضيف إليها، والشاعرة/ **فاطمة التيتون** تحتاج إلى أن تتخلص من الصور المجانية التى تشكل معاظلة وتعقيداً يعطل نمو الدلالة ويشوش عليها، وقد حذفنا عدة مقاطع لا طائل من ورائها. أما الشاعرة/ **عيدة أحمد** فيجب أن تعلم أن المفارقة الساخرة لاتكفى وحدها لصنع قصيدة، خاصة إذا كانت على شيء من السذاجة. أما الشاعرة **وفاء جابر** فإن مطلع قصيدتها البديعة يشهد على أن عدم إلمامها بالنحو أوقعها في خلل عروضى واضح.

أما باقى الصديقات الشواعر، فأمامهن مشوار طويل عليهن فيه أن يقرأن ويتعلمن قبل أن يكتبن الشعر، فهن جميعا تنقصهن الثقافة اللغوية والعروضية، وينقصهن قبل ذلك الإحساس الجمالى باللغة، وهذا لا يتأتى إلا بمطالعة عيون الشعر بانتظام، وتتساوى في ذلك من كتبت شعرا عموديا موزونا - باستثناء الكسر في البيت الأخير - وهى الشاعرة **سلوى عثمان**، أو من كتبت شعرا عموديا في شكله نثريا في جوهره، مثل الشاعرة/ **إيناس السعيد**، أو من كتبت قصيدة النثر بروح مستمدة من تراث السجع القديم، مثل الشاعرة الفلسطينية **عبير نصار**؛ والشاعرة المصرية **منى عبد المجيد**، فهاتان الشاعرتان لاتعرفان الفرق بين القافية والسجع، ويمكن أن نضيف إليهما الشاعرة ذات الروح السوريالية **رشا رشدى**. أما الشاعرتان **عفت الرفاعى**، وسامية **محمد عبد الغنى**، فلديهما بلا شك موهبة موسيقية ولكن تنقصها المعرفة والخبرة، وهذا هو سرّ الكسور التى تملأ قصيدتيهما، وقد اضطررنا إلى حذف الأجزاء المختلة عروضيا من القصيدة الأخيرة.

ديوان الصديقات

مساء كئيب ككل مساء

سعاد الكوارى ـ الدوحة

كنتُ امسكتُ بكفيَّ الهواءَ
حبست الهواءْ..
قتلت الهواءْ..
سكبت شراباً ثقيلاً.. كحزنى
مساء بلية..
يعشعش فيه نزيف الذبول..
يميل برأسى.. ويدنو..
يحدّق مضطرباً كالنعاسِ..
مساءٌ بليد ككل مساء..
تَعرَى تماماً كموج الرّياح..
ويحقن روحى..
فتخرج منّى وجوهٌ
تقاسمنى دهشتى والصياح..
رصيف طويل..
يئنُّ الهواء بكفّى..
فألحق ظلّى..
وأسند رأسى على حـــافــةٍ من رمادى..
فتكسرنى خطواتى..
ووجـــــهى يداهمنى من قطار الضباب..
أمامى طريق طويل..
وليلٌ حزين.. كليلى..
تطاردنى جبهتى والسراب..
مساءٌ كئيب ككل مساء..
يئنُّ الهواء.. يشاغبنى
وفوق شواطئ حزنى يحطُّ..
فاضغط أكثرْ..
وأكثرْ..
وأضحك.. أحشر رأسى بكفّى..
وأضغط.. أصرخ..
أحقن روحى بصمت الخطوط..
وأضغط حتى عيون التحدّى..
فأوصد بابك دونى..
وأنزف كلَّ الدروب..
أشنُّ المعارك من طرفى..
بأنامل خوفى..
أقاتل وحدى..
وأزعم فوزى..
وأرمى صــرير الســهـول.. ووهج السقوط..
وأشــعل مــعــركــتى.. ولـهــيب الكوابيس..
الهو.. ألملم بعضى..
وألقى صوامع حزنى.. بحزنى..
ألمُّ بقايا رياحى..
وأدفنها فى التراب..
وأمضى بعيداً
أعانق ضعفى.. وخوفى..
وأهتف ماتتْ..
وأطوى شوارع موتى
وجذع الهواء..
وأجلس فوق أنينى..
لأبحث لى عن هزائم أخرى..(١)

●

وجود

وفاء جابر عبد الحليم ـ الإسكندرية

١ ـ تغلغلْ فىَّ..
وكن فى انفتاح الجراح.. الألم
وشد انتفاض القصيدة بك...
ونزف الحروف.. أكُنك.
٢ ـ حبيبى لأجلك..
أحبل بالأمنيات الكذابْ..
أحول شهق الولادة جوفا..
وأسقط فيك.
٣ ـ ضياعك فىَّ..
انتشاء السواقى البكور..
مساحة حضن..
سقوط التفلسف فوق التراب.
٤ ـ سنون.. ولحظة حب..
وفرحة قلب..
وصمت.. ووجه حبيبٌ لدى..
وأنت..
نكون الوجود.

ماسة الأمس

فاطمة التيتون ـ البحرين

هو النهمُ المقتولْ
لاتقتربى، ما الموعد الانحدرُ،
ما العشق إلاجمرةْ.
(٢) بحرٌ مُباهٍ، قواقعٌ ميتةٌ،
لاتدخلى، ما الساحل الإسرابْ.
يتشفى فيك البحرُ إذن!
(٣) أىُّ دربٍ لك؟ لماذا يغادرك البحر؟
وكيف تضيع الفنارات؟
كيف يواسيك ظلٌّ حصاة؟
كيف ترمك الأوجاع؟
(٤) ما ابشع شهوة البحر.

ماامرُّ الشعاع.
هنا.
(٥) الأحلامُ تصيرُ جثةً
تتناوبنا طرقات،
خلف الأحداق خريفْ.
هل للصبَّار وليد؟
(٦) منذ مضى.
وطريق الليلك مشروخ.
وسنابل صمت تبكى.
(٧) إليكم وما بيننا أحرفْ،
وليس عليكم ان......

لكنّ القلوبَ لكم.
(٨) إن بدات مواسم دفننا
هل تتباكى النجوم؟
(٩) أحبتنا ياقرصَ الشمس،
يا أوركيد الصمت،
ياماسة الأمس.
أحبتنا.
(١٠) وكيف رجعنا!
كيف انتظرنا الأصيل!
يابهجة العمر كيف انتهينا!
وليس عليكم....

●

فنجان القهوة

عيدة محمد أحمد ـ القاهرة

أصعب من فنجان القهوة
رجل يمشى خلف الأسطر
طَارِدَ فى معطفه السكر
لايتردد فى تجويف هواءَ الحجرةْ
فى تجويفى

ـ لايترددْ
يخطف شوك الورد، ويحذرْ
لون ورودى اللاشوكية
لايتوارى عن تقسيم
القصِةَ

عَنْ تقسيم الجَنة
عن تقسيم القسمة
ثم يجادل
فى تقسيم القهوة!؟

●

عفواً زمانى

سلوى عثمان ـ الاسكندرية

اسفاً على قلب تردَّى بين ارجاءِ
المُنَى
اسـفـاً على عـمـرٍ تهـاوىَ مـثل
أشلاء الدُمىَ

لهفاً على حلمٍ تصدعَ فوق قلبِى
منْ عُلا
حلمٍ تهادى فىِ سمائىِ ثم مادتْ
بىِ السَّما

قـد عـافت الأحـلام نفـسِى.. مُـرَّ
يأسىِ.. والضّنَى
عـفـواً زمـانى قـد أضـعـتَ كل
أحلام الدُنَى

تنهدات للشبق

عفت الرفاعى خليل - عزبة البرج - دمياط

متيمٌ
يرقب الصبيةٌ من بعيد
ستحمل الأحلام والأشعار
والحنين
وتقرع الأزمان والكهان
والمدد

تتقيأ الأوجاع فوق خاصرة
النهار
وتلعن الظنون وتمتمات الأرصفة
فمواسم العقم استباحت
كنه ذاك السرمدى

تقتات أوردة الصباح وسمته
العذرى للملأ
فتصلب الأنهار بين آونة الصدأ
تصبغ لون الحزن.. الشجن
ولون عسعسة الدم.

●

محاولة

سامية محمد عبدالغنى - ديرب نجم - الشرقية

لأن الحب معصيتى
خسرت حبيب أيامى
وجاء الليل يطوينى

ويغرق جلٌ أحلامى
وثار البحر فى غضب
وأغرق كل أحلامى رأيت الدهر
يستجدى

ليعطى بعض انغامى
ومن عقم بكت ارضى
وثٌم زرعت أوهامى

●

طفل الحدب

منى عبدالمجيد - (القليوبية)

ينهمر الدمع فى ليالى الربيع
يتوارى الجسد وراء الستار ..
فى ليالى الصقيع
تحدثنى نفسى .. حديث الصمت
المريع
تطفو بى . ويطفو معنا ..
طيف الطفل الرضيع
الضائع وسط الزحام والدخان..

والنيران هنا وهناك..
أيها البائس .. الحالم.
أين أمك.. أين أبوك
وهذا الجرح العميق فى صدرك
وهذه الدمعة فى عينيك
أخبرنى كيف يكون العذاب
طفلى بجوارى .. ينهل من حنانى

ينام على صدرى .وفى أحضانى
أما أنت .. يامن سكبت الدمع فى
كف الليالى
وطويت الليل تبحث عن أمك فى
دروب المحال
فقد نمت وسط الحريق
واسترحت فى أحضان الطريق

القصة :

لا يخفى على الأصدقاء الأعزاء أننا لا نعرف أحداً منهم معرفة شخصية؛ فكل تواصلنا معهم يتم من خلال رسائلهم وابدا عاتهم، وهذه العلاقة تستلزم التعامل مع الجميع بحياد تام؛ لأننا بداهة لا مصلحة لنا مع أحد .

هذه هى الملاحظة الأولى، أما الثانية فهى أن محرر هذا الباب ـ وكذلك باب الشعر ـ يدرك بالضرورة طبيعة الموضوعات التى يتعرض لها، أى أنه متخصص فى مجاله، ولذلك فهو لا يلقى الكلام جزافاً وإنما يستشهد بالنصوص التى يرسلها الأصدقاء ويعرض ملاحظاته على القارئ .

وهناك ملاحظة ثالثة ـ وقد أكثرنا من تكرارها ـ هى أن كم الإبداع ـ أو مايظنه أصحابه إبداعاً ـ ضخم جداً يحتاج إلى وقت طويل لقراءته واختيار الجيد منه، ويترتب على ذلك بالطبع أن يتأخر الرد على كثير من الرسائل فى الوقت المناسب بالإضافة إلى أن المساحة المتاحة لنا محدودة.

نقول هذا بمناسبة الرسالة الرقيقة الطريفة التى تلقيناها من الصديق الأديب محمود أحمد على من الشرقية، وهى رسالة تطرح كثيراً من المسائل التى يدور حولها حوارنا مع الأصدقاء، فهى إذن ليست رسالة خاصة، ولكننا اخترناها لأن الصديق محمود بعث لنا رسالته على شريط كاست مستفيداً من وسائل الاتصال الحديثة فى هذا العصر، وقد رد الصديق بصوته الهادئ على بعض ملاحظات كنا أبديناها فى عدد سابق حول قصصه، وهى ملاحظات عامة ليست موجهة لشخصه وإنما لقصصه وأسلوبه فى الكتابة .. وقد اختصرنا هذه الملاحظات فى هذه الكلمات « عليك بالقراءة .. والتواضع» وذلك بعد أن رأيناه يجهد نفسه ـ كما يفعل كثيرون ـ فى الكتابة عن قضايا عامة يغطيها كل يوم كتاب الافتتاحيات واليوميات والأعمدة فى الصحف اليومية، وحين يتناول الكاتب الشاب هذه القضايا فلا بد أن يكون عنده ما يقول غير ما يكتب ويذاع وإلاَّ جاءت قصته مقالاً أو خطبة كما قلنا له .. والقراءة هنا مفيدة لأنها توسع دائرة الاهتمام بالقضايا الإنسانية، وهى أيضا التى تعصم الصديق محمود من كتابة جملة مثل هذه « لقد أرسلت لكم من ذى قبل» أو كتابة « الراسل» على غلاف خطابه، أما التواضع فيمنعه بالطبع من أن يقول « لقد تفضلت وأرسلت» أو يكتب على غلاف خطابه « الراسل الأديب» وكل هذا ولم نتحدث عن القصص .

وكما قلنا من قبل فهذا الكلام ليس موجها للصديق محمود وحده وإنما للكثيرين الذين يتعجلون الكتابه فيقعون فى أخطاء مثل هذه يمكن تجاوزها بالتدريب والدأب . وما رأى الأصدقاء فى شكوى الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور من أنه كان يجد صعوبة لغوية شديدة وهو يكتب؟ قال هذا للأستاذ نبيل فرج فى حوار طويل معه، بعد أن أصدر دواوينه جميعاً، ورغم أنه متخصص فى اللغة العربية وآدابها .

وهذه المشكلة هى التى ظلت تؤرق يوسف ادريس وتجعله يسأل كيف تكتب الجملة المحكمة التى تجعل القارئ يعيش الحدث بدل أن يقرأ عنه.. كانت هذه المشكلة تؤرقه رغم أنه كتب هذه البداية لقصة «النداهة» التى نثبتها هنا لفائدة القراء وخاصة شباب المبدعين . هذه هى بداية القصة:

«حين دفع «حامد» الباب وفوجئ بالمشهد الهائل المروِّع، مات.. بالضبط مات. وجد نفسه فجأة قد سكنت فيه كل خلجة أو حركة أو فكرة، ولم يعد يرى أو يسمع أو يشعر، والدنيا من حوله هى الأخرى سكنت تماماً.. وماتت، وانتهى كل شىء؛ كانت «فتحية» زوجته راقدة على أرض الغرفة والولد الصغير ملتصق برأسها العارى ينتحب مرعوباً وهو يجذب شعرها بشدة، بينما هى عارية الرأس، عارية الساقين والفخذين، عارية كلها أو تكاد، وفوقها يرقد

افندى بجاكتة وبلا بنطلون أو سروال، وإنما مؤخرته العارية قد ذابت فى عرى فتحية وانتهى الأمر»

هل لاحظتم أيها الأصدقاء كيف مات حامد وماتت الدنيا فى هذا الهول العظيم، مع أن الموقف يضجُّ بالحركة والصخب؟ وهل رأيتم الكاتب العبقرى وهو يجهد نفسه ويبحث عن الكلمات وينظمها فى هذا العقد الفريد فتحس أنك تشاهد مايحدث بعينك؟

على كل حال.. شكراً للصديق محمود على رسالته.. ونرجو أن يكون هذا حوارنا معه هو ما لمسه الصديق وليد سميح العوضى من كفر الشيخ الذى كتب إلينا يقول:

«لاحظت سعيداً التطور الطارى» على بريد المجلة واهتمامكم الذى ازداد بأصدقاء إبداع.. وشجعنى هذا التطور على معاودة المراسلة، فإن مجرد مراسلة مجلة كإبداع يعد تشريفا للمرسل.. ومرفق بالخطاب قصة..»

ويسعدنا أن ننشر قصة الصديق سميح فى هذا العدد ونتوقع منه ومن كل الأصدقاء أعمالاً فنية نسعد بالتأكيد بنشرها، والآن فلنناقش بعض القصص التى وردت إلينا.

فجر .

منى سعيد أحمد . سفاجا

كنا قد نشرنا للصديقة منى قصة فى عدد سابق، وقد لاحظنا أن قصتها الجديدة تدور فى الإطار نفسه، ونحن ننتظر منها قصصا أخرى، ولكننا نحيىُّ معها أستاذها سعد القليعى الذى أهدت قصتها إليه، حيث تخلصت بتوجيهه وعلمه من الأخطاء الكثيرة التى يقع فيها الشباب، لأنهم لا يجدون . كما وجدت الصديقة منى . أستاذاً صبوراً مثل هذا الأستاذ.

أقاصيص .

محب فهيم عطيه . بورسعيد

نحن نود أن ننشر لك فى متن المجلة كما تريد، ولكنك تحتاج إلى مزيد من الجهد والمحاولة مرة أخرى، إن أقاصيصك القصيرة جداً لاتقدم شيئاً غير لغتها المكثفة، وهذه فى الحقيقة ميزة: فأن يكون الكاتب قادراً على الشطب والاختصار يعنى أنه يدرك ما يفعل بالنسبة للغة.. ولكن القصة كما تعرف ليست لغة وحسب.

وهكذا انتهت المساحة الممنوحة لنا هذا العدد، ولكننا فيما تعتقد لم نبتعد كثيراً عن السياق.

وإلى اللقاء أيها الأصدقاء

●

الفضيحة

ناصر الربعى ـ المنصورة

لا أظن أنه من الممكن تصور نشر قصة تقول بطلتها للرجل الذى سيكون زوجها «سأكون عاهرة لك .... وبداخل كل فتاة عاهرة... أنا أعرفك فأنت فاجر.. الخ»

فالقصة حتى لو تناولت أشياء مثل هذه لابد أن تكون الكتابة جميلة عن الأشياء غير الجميلة.. ولن نحدثك عن الأخطاء التى يمكن أن يقع فيها طالب فى قسم اللغة العربية مثلك.. كقولك «لم آتى بالجديد» و«لمالا؟»

وماذا تقول قصتك بعد ذلك؟ أرغم الأب زوجة ابنه على الطلاق بعد أن سقاها ـ كما يحدث فى الأفلام ـ شرباً مخدراً.. هل هذا يجوز؟

رفـة عيـن

وليد العوضى ـ كفر الشيخ

فى خطواتك السريعة اللاهثة لا حقك هاجس كريه ليدور رأسك بالسؤال الشيطانى المتزامن مع رفة عينك اليسرى ..

زوجتك وزميلها ..؟ .. هل .. ؟

وبدا لك الطريق طويلاً

كـانا يتشـاركـان الـعمل الذى لم يسـتـرح له أبداً .. لم تفـتك ابتساماتهما المشتركة حينما شاهدت «البروفة» الأخيرة خالجك الشك .. كانت تتعمد ملامسته والوغد يرحب، يند مجان فى الحوار والحركة المسرحية باكثر من المطلوب .. لم تنس عبارة المخرج المبتسمة « مش قوى كده» وتزفر حانقاً لاعنا الطريق وكل شىء وتؤرقك رفة عينك المتواصلة، وتركل الحصى مفرغاً عصبيتك ..

فـما يؤلك أنهـا ممثلة بارعـة، لا تسـتطع ان تأخـذ عليـهـا اى تصرف، وفى كل موقف لها تبريرها المسرحى المقنع، والشك ينهشك، وتقف على عتبة اليقين وكأنك تخشى الولوج ...

« يالرفة عينى اللعينة»

حادثت نفسك بأن شيئا ما سيقع، أكدت ذلك رفة عينك التى لا تكذب والتى حينما تختلج فالمصيبة واقعة ولكن أى مصيبة..؟ ولم لم تأخذ برأى وتأكيد طبيبك النفسى بأن ليس هناك ما يسمى برفة العين..؟

وتنظر فى ساعتك وتنهى الخطوات القليلة الباقية لتدخل القاعة وموعد بدء العرض يقترب، تتبوأ مقعدك وتنتظر..

تظلم القاعة عدة دقائق ثم تضىء على غير العادة... يظهر المخرج على المسرح فلا يخدعك تظاهره بالحزن وهو يتنحنح ويعلن عن نبأ محزن.... ولا تسمع عبارته لكنك تقول: إن فى الأمر وفاة فقد اعتذر عن عرض اليوم. يسود اللغط والهمهمات تنتشر لتثبت ضجيجا عجزت معه عن السؤال لاستجلاء الأمر.

هرعت إلى الكواليس ورفة عينك تزداد وقلبك الحساس يمهد لا تخمين ما حدث.

رأيت العاملين يمشون فى صمت جليل مريب... سمعت صوت يتحدث.كان المخرج فى غرفته يحادث بعضهم عن الزميل الذى توفى إثر سكتة قلبية فاجأته وذكر اسم الزميل بحزن دهشت معه كيف تحزن لموت الوغد حتى وإن كان الحزن مصطنعاً ..

آه من هذا الزميل الذى طالما برع من مشاهده مع زوجتك ..

كدت تقفز مزحاً لكنك تعجبت كيف تسعد لموت إنسان ثم تمتمت

« ولم لا ..؟ نحن بشر، كان سيجن لوأننى فعلت مع زوجته ما فعله مع زوجتى ».

وتهم بدخول الغرفة لكنك ترى بعضهم يخرج الكلم. والأصوات تتناثر من الغرفة وتميز بدقة من بينها صوت زو. تتنحى للخارجين جانباً وتتنفس براحة وتبتسم عازماً الدخول ـ الصوت السعيد للمخرج يدهشك ويجعل رفة عينك تزداد ..

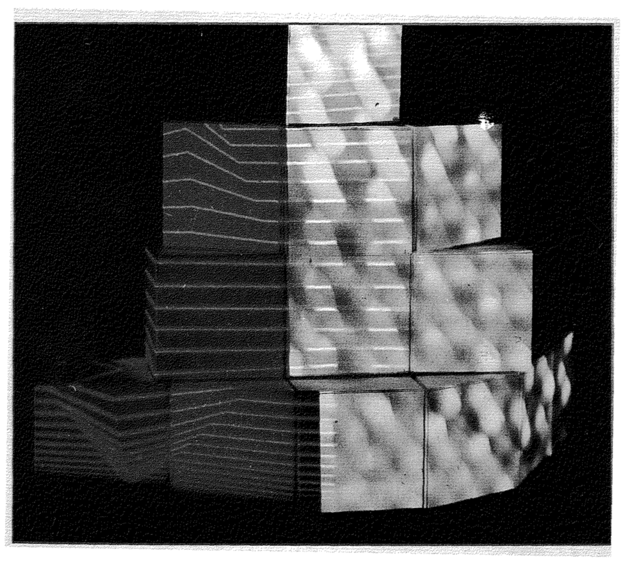
كـان يحـادث زوجـتك ـ ورفـة عـينك تزداد ـ « أخـيـراً انز الكابوس» تتلاحق انفاسك وتستعيد لهاثك ورفة عينك تزداد

وتقرر الدخول لكن تعثر خطواتك يسقطك ارضاً وتشعر با يداهمك وهو يسمى « حبيبتى » ...

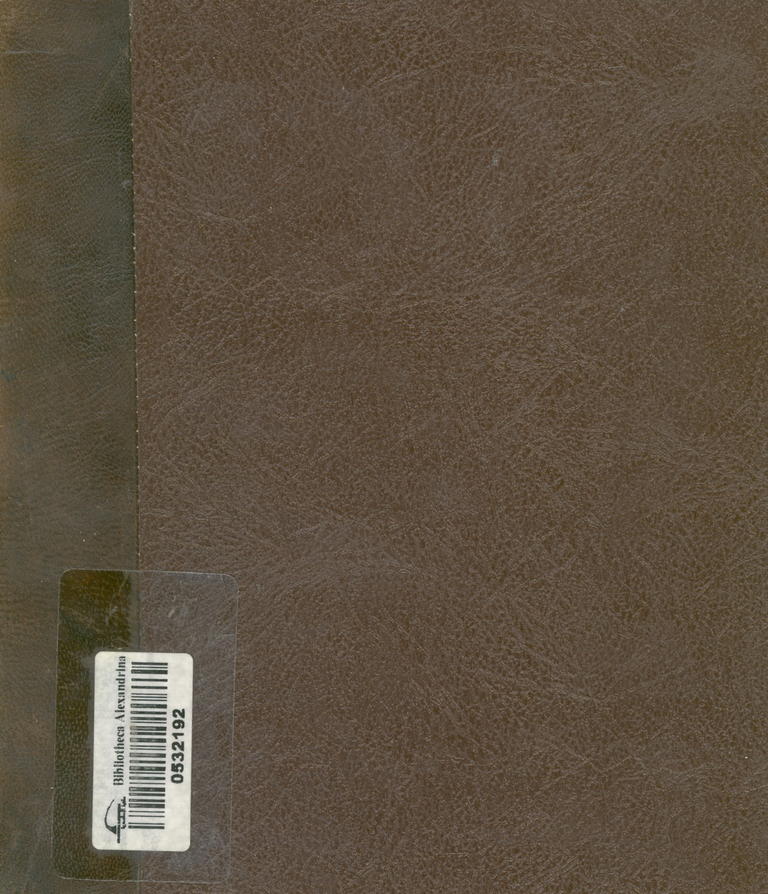
وتتسع عيناك وتحاول أن تمد يدك لتمسك بشىء تتوكأ عليه لـ رفة عينك كانت تزداد

وتظن أنك أمسكت بشىء لكنها ..

كانت تزداد ..



أحد أعمال الفنان اسماعيل شوقى وهو يوضح تراكب الرؤى الضوئية، وتقترب الكاميرا من تيار الفن التصورى حيث تعتمد على توافق مبتكر لتراكيب الأشياء من زوايا ضوئية متعددة



Bibliotheca Alexandrina
0532192